



Otília de Sousa e Sá

**Concerto para Flauta e Orquestra - Frederico de
Freitas**

Análise e interpretação



Otília de Sousa e Sá

Concerto para Flauta e Orquestra - Frederico de Freitas

Análise e interpretação

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Musica de Câmara realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Helena Santana, coorientação do Professor Doutor Vitali Dotsenko do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

o júri

Presidente

Prof.^a Dr^a Nancy Louise Lee Harper
Professora Associada com agregação da Universidade de Aveiro

Vogais

Prof.^a Dr^a Helena Maria da Silva Santana (orientadora)
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof. Dr. Vitali Dotsenko (coorientador)
Professor Auxiliar Convidado da Universidade de Aveiro

Prof. Dr. Istvan Matuz
Professor da Universidade de Debresen, Hungria

Prof.^a Dr^a Maria do Rosário da Silva Santana
Prof.^a Coordenadora da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico da Guarda

agradecimentos

Este trabalho apresenta-se como um percurso longo e complexo, que só foi possível com a colaboração de pessoas e entidades que manifestaram desde sempre a sua disponibilidade para levar a bom termo este projecto.

Neste sentido os meus agradecimentos:

- a Elvira de Freitas pela disponibilidade no acesso de documentação e informações relevantes para o estudo;

- a Alexandre Delgado pelo entusiasmo e apoio incondicional que desde cedo demonstrou pelo projecto, partilhando informação e documentação;

- a Carlos Franco, intérprete do *Concerto*, Maestro Leonardo de Barros, Dr. Carlos Pontes Leça, Professor Manuel Morais, Professor Henrique Luz Fernandes pelas entrevistas generosamente concedidas e cedência de documentos;

- a Filomena Cardoso e Carmo Pacheco pelo apoio incondicional ao acesso a materiais pertencentes à R.D. P., imprescindíveis ao trabalho;

- à RDP pela cedência de registos sonoros e da partitura de orquestra;

- ao Professor Doutor Jorge Correia pela revisão da parte de flauta do *Concerto*;

- ao Mestre Eugénio Zodikin pela colaboração prestada;

- a Virgílio Melo pela disponibilidade incondicional no tratamento de aspectos fundamentais do trabalho;

- a Ana Maria Ribeiro pela interpretação do Concerto em recital;

- a minha mãe e amigos que sempre estiveram presentes para apoiar e motivar, acreditando e respeitando o meu trabalho;

- e, finalmente à Professora Doutora Helena Santana e ao Professor Doutor Vitali Dotsenko a orientação, preparação e acompanhamento na elaboração deste trabalho.

resumo

Frederico Guedes de Freitas é um dos compositores portugueses detentor de um grande e valioso espólio musical, que ainda hoje se encontra, em grande parte, desconhecido do grande público.

O presente trabalho estrutura-se em quatro partes distintas, desenvolvendo-se em torno da personalidade "multímota" de Frederico de Freitas, particularizando-se na análise e interpretação do Concerto para Flauta e Orquestra.

O capítulo I apresenta "O Homem e a Obra", explorando as diversas potencialidades deste vulto musical, enquanto compositor e as inúmeras correntes estéticas que lhe estão inerentes; o intérprete; o musicólogo e o pedagogo, contextualizando-o desta forma no espaço musical nacional e internacional.

O capítulo II mais direccionado para o Concerto para flauta e orquestra, analisa os diferentes andamentos sob a forma de quadros sinópticos e de textos explicativos.

No capítulo III é analisado o provável esboço escrito por Frederico de Freitas de uma redução para piano do Concerto. Após algumas considerações e reflexões, tornou-se imperioso a reestruturação do mesmo, por forma a viabilizar a execução do Concerto na versão flauta e piano. Desta forma é apresentada em apêndice uma proposta de redução para piano.

No capítulo IV são referenciadas as diferentes interpretações e apresentações públicas do Concerto, até à data, realizando-se uma análise dos mesmos em termos musicais a nível técnico, musical e de *tempi* através dos poucos registos sonoros existentes. Esta análise centra-se não somente nos solistas como também na parte orquestral e respectivo equilíbrio.

Este trabalho permitiu concluir que a obra de Frederico de Freitas se apresenta merecedora de estudo, investigação e reconhecimento. É uma personalidade ímpar da música nacional.

abstract

Frederico de Freitas is one of the portuguese composers who has a big and valuable musical heritage, which today, in large scale, is unknown to the general public.

This work is divided in four different parts, developing around the “multifarious” personality of Frederico de Freitas, specifying on the analysis and interpretation of the Flute and Orchestra Concert.

Chapter I presents “The man and his Work”, exploring the different potentialities of this musical figure, while composer and the various aesthetic currents that are intrinsic to him; the interpreter; the musicologist and the pedagogue, contextualising him in the national and international musical scope. Chapter II is directed to the Flute and Orchestra Concert, analysing the different movements through synoptic tables and explanatory texts.

In Chapter III it is analysed the probable sketch written by Frederico de Freitas of a reduction of flauta and piano Concert.

After some reflection and thinking, it became imperative the restructure of the same, in order to make possible the execution of a Concert in a flute and piano version. Thus, it is presented in appendix a proposal of a piano reduction.

In chapter IV it is shown the different interpretations and public presentations of the Concert up to now, at the same time it is also done an analysis of these in musical terms in a technical level, musical and of *tempi* through the scarce sonorous registers. This analysis not only concentrates on the soloists but also on the orchestral part and its respective balance.

This work has allowed us to conclude that Frederico de Freitas' work is worth being studied, investigated and recognised. He is an unrivalled personality of our national music.

résumé

Frederico de Freitas est un des compositeurs portugais détenteur d'un grand et valable héritage musical qui se trouve encore aujourd'hui inconnu, en grande partie, du grand public. Le présent travail est structuré en quatre parties différentes qui se développent autour de la personnalité "multimodale" de Frederico de Freitas, en se focalisant sur l'analyse et l'interprétation du Concert pour Flûte et Orchestre.

Le Chapitre I présente "l'homme et l'œuvre", en explorant les diverses potentialités de cette figure musicale en tant que compositeur et les innombrables courants esthétiques qui lui sont inhérents: l'interprète, le musicologue et le pédagogue, en le contextualisant ainsi dans l'espace national et international.

Le chapitre II, plus orienté vers le Concert pour Flûte et Orchestre, analyse les différents mouvements sous forme de cadres synoptiques et de textes explicatifs.

Dans le chapitre III, la probable esquisse par Frederico de Freitas d'une réduction pour piano du Concert est analysée. Après quelques considérations et réflexions, la restructuration du même, afin de viabiliser l'exécution du Concert en version flûte et piano, est devenue indispensable. Ainsi, une proposition de réduction pour piano est présentée en appendice.

Dans le chapitre IV, les différentes interprétations et présentations publiques du Concert jusqu'à aujourd'hui sont référées, tout en ayant une analyse des mêmes en termes musicaux au niveau technique, musical et de tempi à travers les très peu nombreux registres sonores existants. Cette analyse se centre non seulement au niveau des solistes mais aussi au niveau orchestral et l'équilibre respectif entre les deux parties.

Cette étude a permis de conclure que l'œuvre de Frederico de Freitas se présente comme étant méritante d'étude, d'investigation et de connaissance. Il est une personnalité impaire de la musique nationale.

ÍNDICE

o júri

agradecimentos

resumo

abstract

résumé

Introdução 2

CAPÍTULO I - O Homem e a Obra 7

1.1. Considerações gerais 8

1.2. Biografia 9

1.3. O compositor..... 16

1.3.1. O ecletismo..... 17

1.3.2. O simbolismo..... 18

1.3.3. O modernismo 19

1.3.4. O nacionalismo..... 24

1.3.4.1. A música ligeira 26

1.3.4.2. Os bailados de inspiração folclórica..... 27

1.3.4.3. A descoberta do património..... 28

1.3.5. O neoclassicismo..... 30

1.4. O intérprete, o musicólogo e o pedagogo 31

1.5. Notas sobre a personalidade estética de Frederico de Freitas 34

CAPÍTULO II - Concerto para Flauta e Orquestra	39
2.1. O processo interpretativo.....	40
2.1.1. O Concerto para flauta e orquestra	43
2.2. Contextualização da obra	45
2.3. Elementos analíticos.....	46
2.3.1. <i>Allegro vivo</i>	48
2.3.2. <i>Larghetto</i>	58
2.3.3. <i>Allegro Animato e Molto Gioviale</i>	65
2.4. Aspectos instrumentais da obra.....	73
2.4.1. O instrumento solista-especificidades de uma escrita	73
2.4.2. Orquestração	73
2.5. Visão de conjunto da obra	74
2.5.1. Influências.....	76
2.5.2. Traços pessoais.....	77
 CAPÍTULO III - A redução do Concerto de Flauta.....	 80
3.1. O manuscrito de Frederico de Freitas	81
3.1.1. A redução para flauta e piano.....	82
3.1.2. O manuscrito.....	82
3.2. Nova proposta de redução.....	85
 CAPÍTULO IV - Aspectos Interpretativos	 88
4.1. Exigências interpretativas	89
4.1.1. A parte solista	89
4.1.2. A parte orquestral	90
4.2. Comparação de diversas interpretações	91
4.2.1. Considerações gerais	91
4.2.2. Metodologia	93

4.2.3. Aspectos específicos	95
4.2.3.1. Os <i>tempi</i>	95
4.2.3.2. O solista	102
4.2.3.3. A orquestra	105
4.2.4. Conclusões.....	107
4.3. Problemas interpretativos da redução	109
Conclusão	110
Bibliografia	114
Discografia	122

ANEXOS

- Anexo I. Cartas de Frederico de Freitas
- Anexo II. Transcrição do programa radiofónico
- Anexo III. Programas de Concerto
- Anexo IV. Bilhete de Concerto
- Anexo V. Entrevista a Alexandre Delgado
- Anexo VI. Entrevista a Leonardo de Barros
- Anexo VII. Entrevista a Carlos Franco
- Anexo VIII. Cronologia das primeiras audições
- Anexo IX. Recensão de compositores
- Anexo X. Fotografias

APÊNDICES*

- Apêndice I. Partitura de Orquestra e Registos Áudio
- Apêndice II. Manuscrito
- Apêndice III. Redução para piano
 - Alterações ao manuscrito - Parte de Piano
- Apêndice IV. Registo Áudio e Vídeo do Recital

* Os apêndices são apresentados em volumes separados.

Introdução

Introdução

Falar de Frederico de Freitas para além de aliciante, é urgente. Urgente pela obrigação de divulgar o homem e a sua música, ainda tão desconhecida do grande público, talvez, e em parte, pela falta de reconhecimento dos valores nacionais, muitos dos quais se encontram perdidos num mundo muito estrito de conhecedores da nossa música. Aliciante, porque sem dúvida é um dos compositores portugueses que nos deixou um espólio musical muito valioso que urge “desencantar” das gavetas dos arquivos pessoais e estatais, e consequentemente, catalogar para disponibilizar um maior e melhor acesso à sua vasta produção musical. Catalogar sem esquecer o imprescindível; a edição dos manuscritos, que correm o risco da deterioração e a necessidade de os disponibilizar ao mundo da música, para que possam ser tocados e consequentemente ouvidos.

Falar de Frederico de Freitas não foi, nem é tarefa fácil. As fontes primárias e secundárias são escassas e de difícil acesso. Apesar da generosidade e disponibilidade de algumas personalidades, que de alguma forma estiveram ligados ao compositor foi árdua a tarefa de compilar todos os elementos, ainda que escassos, por forma a construir um estudo biográfico, que poderá ser, e de alguma forma o é, incompleto.

O objectivo primeiro deste trabalho é dar a conhecer um dos grandes vultos da História da Música Portuguesa nas suas mais variadas facetas, dado que, e como veremos ao longo deste estudo, Frederico de Freitas é considerado como uma personalidade “multímota”. Assim, são abordadas as várias vertentes de um Homem (compositor, maestro, musicólogo, pedagogo, conferencista...) que reúne capacidades muitas vezes difíceis de delimitar, pois tanta versatilidade desconcerta e nem sempre é possível definir onde começa e acaba cada uma dessas capacidades. De facto, a todas estas capacidades acresce dizer que o seu trabalho não tem sido devidamente reconhecido; daí a necessidade de divulgar toda a mestria e genialidade de tão grande personalidade.

Desta forma, o capítulo I deste trabalho dedica-se à exploração de todas estas facetas, constituindo uma forma de dar a conhecer as infindáveis potencialidades de um músico ainda tão “desconhecido” no panorama musical português. Depois de uma resenha biográfica, é feita uma explanação sobre a sua actividade enquanto compositor, onde se inclui as suas inumeráveis correntes estéticas, fazendo em cada uma delas uma pequena incursão. Correntes estéticas essas que não se apresentam estanques em toda a sua produção, muito pelo contrário. Cada obra está impregnada de uma mistura estilística, onde se pode observar todo o seu ecletismo de uma variedade amiúde surpreendente. Os vários *ismos* (simbolismo, modernismo, nacionalismo, neoclassicismo...) reflectem-se e renovam-se constantemente ao longo da sua produção musical, e também no seio de uma mesma partitura. Assim como o próprio Frederico de Freitas diz “[...]todas as técnicas serão úteis, na medida em que servem o pensamento original, e este se conserve vinculado à tradição espiritual do seu país” (Freitas 1961a:329). A singularidade e autenticidade das suas obras congregam talento associado a uma versatilidade estilística em abordar os mais diferenciados géneros, tomando-os como seus, tal a originalidade impressa nas suas composições.

O simbolismo é sem dúvida uma constante na sua produção musical. As suas afinidades com esta corrente vão para além de uma simples “moda”, de uma vontade de experimentar novas linguagens. Tal como afirma Alexandre Delgado “[...] tendência simbolista latente desde o início da sua carreira actualizando-lhe as coordenadas”. (Delgado 2003a:66)

É também com *Pentafonia* que Frederico de Freitas demonstra a sua sede de experimentar tudo o que os sons podem traduzir. É a sua primeira e única obra em que o dodecafonismo está presente, possibilitando-lhe uma incursão por um estilo considerado impróprio para consumo de meridionais. As texturas rarefeitas, as sonoridades e harmonias estranhas a uma cultura musical tradicional denotam um carisma até então pouco, senão nada, convencional.

A questão do nacionalismo está sempre impregnada de uma carga de

subjectividade, pelo que definir esta corrente é manifestamente difícil. O que é o carisma musical nacionalista?

Procurar nas raízes da música tradicional essência para novas explorações musicais é nacionalismo? A estas e outras questões Frederico de Freitas responde: “Escrever para o povo é uma missão que os homens ilustres das artes não devem desdenhar” (Freitas 1968: 6). Frederico de Freitas, sem ultrapassar os limites das tradições musicais portuguesas, dá-lhe um carácter de autenticidade, elevando-lhe o nível, sem nunca deixar de transparecer o carisma popular e/ou folclórico da tradição nacional.

O neoclassicismo é usado por Frederico de Freitas como mais uma das cores da sua paleta, nos mais variados géneros e conteúdos expressivos.

Das outras vertentes que são inerentes a Frederico de Freitas, em todas elas se reflecte a paixão com que se entrega às mais variadas tarefas. Desde pedagogo a maestro, passando pelas conferências e redacções de artigos em enciclopédias, jornais e revistas da especialidade, se denota a seriedade, competência e empenho na realização e execução de tudo aquilo que se propunha fazer.

Como maestro está também presente o instinto pedagógico. Ao seu constante empenho em divulgar obras nacionais (1^{as} audições absolutas ao vivo e radiofónicas, e 1^{as} audições em Portugal) e estrangeiras está implícita uma vontade de dar a conhecer Música, de “ensinar” e mostrar o que se faz pelo mundo, inclusive a produção nacional. O gosto pelo estudo cuidadoso dos estilos e a apetência bulímica de ler e estudar partituras é também uma prática constante, onde transparece o seu pendor pedagógico. A sua frenética actividade como maestro levou-o a dirigir inúmeras obras dos mais variados estilos e épocas, demonstrando sempre uma capacidade de trabalho inaudita. Frederico de Freitas era, sem dúvida, um estudioso compulsivo.

Em Frederico de Freitas, a riqueza variada da produção, a sua honestidade intelectual e lucidez artesanal, mostram uma personalidade em que o amor pela

música e a insaciável curiosidade foram sempre uma constante no seu pensamento e produção musical.

No segundo capítulo é feita uma contextualização do *Concerto para Flauta e Orquestra*, objectivo principal deste trabalho.

A escolha desta obra é consequência do facto de estar pouco, senão nada, divulgada e constituir uma preciosidade do repertório musical português. Desta forma urge apresentá-la ao grande público, tornando-a acessível para ser interpretada e ouvida. No meio musical português é ainda pouco conhecido o espólio musical de Frederico de Freitas, sem que os “músicos” portugueses se apercebam da quantidade e qualidade da música portuguesa dos séculos anteriores.

Os elementos de análise pretendem dar uma ideia do percurso da obra e do modo como a rica elaboração técnica está intimamente ligada ao universo poético do autor, isto sem esquecer os aspectos mais pertinentes para uma correcta interpretação da mesma. Desta forma são analisados os vários andamentos sob a forma de quadros sinópticos e de textos explicativos. Mais do que descrever exhaustivamente as estratégias de composição, tem-se por objectivo circunscrever a obra no seu conjunto. Na realização de uma análise globalizante estão incluídas as influências directas e indirectas a que o compositor esteve exposto, assim como os traços pessoais expressos na obra, características comuns da sua produção musical no seu todo. O objectivo último da análise é, de alguma forma, conduzir a uma interpretação de excelência do *Concerto*.

O terceiro capítulo reflecte a constatação e uma reflexão sobre a necessidade de uma redução para piano do *Concerto* em análise. Desta forma, e após análise do manuscrito, tornou-se evidente a urgência em reestruturar o provável esboço, por forma a viabilizar a execução do *Concerto* na versão flauta e piano. O objectivo é disponibilizar e rentabilizar, em termos de trabalho, a obra no repertório flautístico e ao mesmo tempo dar a conhecer e possibilitar a interpretação da mesma.

Não sendo uma tarefa fácil, nos mais variados aspectos, desde a descodificação à inclusão de aspectos da escrita orquestral, omitidos pelo compositor, até à

digitalização, é um trabalho pertinente e útil, que primava pela sua inexistência.

No quarto capítulo estabelece-se um paralelo entre as diferentes, interpretações do *Concerto* designadamente: Boulton, Lopez del Cid e Carlos Franco sob a égide dos maestros Frederico de Freitas, George Thymis, Silva Pereira, Németh e Leonardo de Barros.

O paralelismo nas interpretações baseia-se em aspectos musicais comparativos a nível técnico, musical e de *tempi* patentes nos poucos registos sonoros existentes. Ao mesmo tempo é feita uma análise da realização da orquestra isoladamente, e enquanto conjunto, em equilíbrio com o solista. De realçar que, após a análise das diferentes interpretações, se verifica que nenhuma parece conter todos os ingredientes necessários àquilo que se poderia designar de uma interpretação de excelência.

Conhecer Frederico de Freitas é imperativo para quem se intitula músico, pedagogo e até, num sentido mais restrito, melómano.

Capítulo I

O Homem e a Obra

Capítulo I - O homem e a obra

1.1. Considerações gerais

"O meu conselho aos artistas é: que leiam e estudem as composições de Frederico de Freitas, a modernidade da sua escrita, a sua mestria no manejo dos timbres, das harmonias, do contraponto; os seus ritmos bem conseguidos, a força e a inspiração dos seus temas, que o povo (e o povo são sempre os outros) julga tratar-se de temas tradicionais." (Leonardo de Barros *in* AAVV 2003:20)

Se, ao abordar o estudo de uma qualquer obra, situar a mesma no percurso biográfico e estético do compositor é uma etapa obrigatória e pertinente, no caso de Frederico de Freitas esse estudo é ainda mais inevitável, e isto, por duas razões. Em primeiro lugar, a

"multímota afirmação duma personalidade" (Freitas Branco, s.d.) implicou, em relação ao compositor, um tal ecletismo, por vezes tocando as raiais do desconcertante, que situar uma produção particular no referencial biográfico e estilístico é, no seu caso, singularmente esclarecedor. Outro aspecto a considerar é o facto de a insuficiência e a dispersão das fontes primárias e secundárias ter como consequência que, mesmo um arremedo de estudo biográfico e síntese estilística que, no caso do presente trabalho é algo marginal e forçosamente incompleto, tenha uma certa utilidade. Espera-se que este esboço possa contribuir para um futuro *corpus* de estudos parcelares, conduzindo a sínteses que, neste caso, como noutros de personalidades cimeiras da nossa música, primam pela inexistência.

Alexandre Delgado salienta o facto que "assim como não existe para Freitas Branco um livro de fundo, o mesmo acontece para o Frederico de Freitas; [...] a obra não está estudada e é suficientemente interessante para o ser porque é de facto um dos nossos maiores compositores." (Delgado 2003b:2). O sucesso como compositor de música ligeira acabou por exercer, tanto em admiradores dessa produção como em detractores, um efeito de ocultação do resto da sua obra; a tal

também não é alheio o papel algo subalterno que, ainda hoje, a música erudita desempenha na vivência de boa parte do nosso escol intelectual. No país de Luís de Freitas Branco e Frederico de Freitas é Rui Coelho, que o génio de Almada Negreiros dá como exemplo de músico modernista. E nunca é de mais repetir que a apreciação crítica de um artista se segue, em vez de preceder, ao conhecimento e publicação da sua obra; esta evidência, comumente admitida nos campos da literatura ou das artes plásticas, parece ainda não ser do domínio público em relação à produção musical. Boa parte das partituras de vultos fundamentais da cultura portuguesa do século XX não estão publicadas, têm escassas execuções e registos sonoros e têm merecido pouca atenção dos musicólogos. É de esperar que este facto possa vir a ser persistentemente corrigido.

O centenário da morte do compositor foi a ocasião de reescutar, ou pura e simplesmente escutar, uma boa parte da sua produção¹. Este esforço, que é de desejar que se prolongue para lá do efémero acontecimento, encontrou ressonâncias numa exposição no Museu da Música, cujo catálogo é o primeiro esforço conjunto e consequente para um conhecimento da vida e obra de Frederico de Freitas.

1.2. Biografia

“[...] a música foi o encanto e a ilusão da minha infância e adolescência; o alcance de todos os meus desejos a partir da idade em que se guarda consciência do nosso destino; o pão do meu espírito e da minha vida; o sonho bom do qual se guarda perene lembrança; e por fim, a possível calentura para o último quartel de vida.” (Freitas 1968:8)

Frederico Guedes de Freitas nasceu a 15 de Novembro de 1902, em Lisboa, filho

¹São de referir as emissões "A propósito da música" de Alexandre Delgado e "Ciclo Frederico de Freitas" de Bruno Caseirão, a décima edição do festival Cistermúsica, dedicada ao compositor, os vários concertos da Orquestra Nacional do Porto e da Orquestra Sinfónica Portuguesa e a interpretação da *Sonata* para piano (1944) por Manuel Araújo.

de Augusto Pereira de Freitas e de Elvira Cândida de Araújo Guedes de Freitas. Iniciou os seus estudos musicais com a mãe, pianista discípula de Francisco Baía e de Francisco de Lacerda. Em 1914, falece o seu pai. No ano seguinte, ingressou no Conservatório Nacional de Lisboa onde iniciou um brilhante percurso académico que viria a concluir em 1925, com a mais elevada classificação. Neste estabelecimento de ensino, não apenas cursou as disciplinas habituais para um compositor, como se formou a nível superior em piano (Carlos Reis e Aroldo Silva) e a nível geral, em violino, (Alexandre de Bettencourt). Nos domínios mais directamente relacionados com a composição teve como mestres Luís de Freitas Branco (Ciências Musicais), José Henrique dos Santos (Harmonia) e António Eduardo da Costa Ferreira (Contraponto, Fuga e Composição)²

Durante os seus anos de formação, para além de um primeiro concerto em 1920, com composições pianísticas de sua autoria (Faria 1973:36), outros eventos “por ousados, quanto inéditos” (Freitas 1968:2), são significativos, na própria óptica do compositor. Em 28 de Junho 1922, dirige a Orquestra do Conservatório naquilo que considerará o seu opus. 1: *Poema sobre uma écloga de Virgílio*, para orquestra de arcos (1922). Em 14 de Abril de 1924, “cometimento raro, se não atrevido” (Freitas 1968:3) organiza, no Salão Nobre do Conservatório³, um concerto inteiramente preenchido com obras suas ⁴ — a *Sonata*, para violino e violoncelo (1923), exemplo precoce e pioneiro de técnicas de composição como a

² António Eduardo da Costa Ferreira foi, entre 1900 e 1934, professor de matérias relacionadas com a composição, sendo-lhe atribuída a regência do Curso Superior de Composição em 1919. Teve como alunos, para além de Frederico de Freitas, Francine Benoît e Armando José Fernandes. A sua obra, de carácter nacionalista, reparte-se entre a música sinfónica, de câmara e religiosa e uma abundante produção no domínio da música ligeira e opereta. (Borba 1962: vol.1, 368, Anónimo 1988b: vol. 7, 901, Anónimo 1988c: vol. 39, 406). Sólido contrapontista, não será, sem dúvida alheio à mestria da escrita polifónica de Frederico de Freitas. Já a *Lenda dos bailarins* (1926) contém uma fuga magistral.

³ “[...]alguns mestres do Conservatório começaram por achar insólito que um aluno da casa se comportasse como um homem feito; isto é que por sua iniciativa, conta e risco, alugasse o Salão do Conservatório para ali realizar um concerto inteiramente preenchido com obras de sua autoria. Depois continuaram a achar igualmente insólito, se não bastante pior, que um instrumentista tocasse num tom, e outro noutro. Com o que menos mimosearam o autor, que ali esboçava os primeiros e incertos passos, foi o chamarem-lhe de tonto que escrevia borracheiras. Convidados a assistirem ao concerto não foram lá. Dos três ou quatro que lá foram — seriam uns quatro? Um tamborilou todo o tempo com o programa descompassado.” (Frederico de Freitas citado in Côrte-Real 2003b:72).

⁴ Em Freitas (1968:3) o compositor afirma que o concerto se realizou no mês de Março; existe uma manifesta e compreensível confusão com o concerto de 25 de Março, organizado pela Sociedade Nacional de Música de Câmara em que foram incluídas três canções do autor.

politonalidade⁵, e o *Nocturno*, para violino e piano (1923), sobre um poema de Antero de Quental. No mesmo ano foi estreado o prólogo da ópera *Luz-Dor* (1923)⁶. Por fim, as excepcionais disposições do jovem Frederico de Freitas permitiram-lhe, no ano lectivo de 1924-25, concluir brilhantemente (19 valores) o Curso Superior de Composição, habitualmente escalonado em três anos. A razão de ser desta façanha prende-se com o facto de, então, a única possibilidade de apoio financeiro para uma prossecução de estudos no estrangeiro, ser o concurso público para pensionista do Estado, instituído pelo Ministério da Instrução e que, em 1925, era dirigido à especialidade de composição. Sendo condição indispensável ser titular de um grau superior e devido ao facto de, em 1924, Frederico de Freitas possuir apenas o grau complementar, este abalançou-se à pesada acumulação.⁷ Cumpre aliás dizer que, apesar de uma brilhante prova pública com a classificação de 20 valores, o montante da bolsa se revelou insuficiente e só mais tarde o jovem músico pôde partir.

Aliás, cedo o compositor se viu obrigado a assegurar a sua subsistência ocupando funções docentes na então disciplina de Canto Coral, no curso dos Liceus. Tendo sido aprovado para o ano lectivo de 1923-24, só pôde tomar posse em Novembro, mês em que atingia a maioridade, então estabelecida aos 21 anos, o que o torna no mais jovem professor liceal lisboeta (Freitas 1968).

É por essa altura que Frederico de Freitas se interessou igualmente por uma actividade em que se viria a distinguir mais tarde, ao ter aulas de regência com

⁵ Diz o compositor: "É através desta Sonata [...] que se lê em alguns dicionários biográficos musicais que o autor foi o primeiro compositor que na Península usou a técnica bitonal, politonal e polirrítmica. Quero a este respeito dizer não possuir uma consciência muito exacta do facto, pois que nunca me acudiu o propósito de escrever música só para aplicar uma técnica ou um sistema. Muito menos à data em que compus a Sonata os sistemas e as técnicas constituíam preocupação para quem na Lusitânia compunha música. Confesso que me surpreendeu a citação quando pela primeira vez a li, não sei em que Dicionário; depois tornou-se vulgar a citação, naturalmente até, pois que uns repetem os outros, sem mais cuidado de investigar. Eu próprio me surpreendi ao dizerem ser o primeiro a usar na Península tal ou tal técnica. Pelo que respeita à produção portuguesa ainda pude deitar uma mirada e procurar certificar-me se era assim, mas pelo que diz respeito à produção do país vizinho, como o poderei saber por meus próprios recursos? Noto todavia que quem lançou a notícia foi a própria Espanha." (Côrte-Real 2003b:73)

⁶ É citada em Cascudo (2003a:162) uma crítica do Diário de Lisboa, datada de 17 de Fevereiro de 1928, referente à estreia da obra (que ocorreu em 1924). Sem procurar destrinçar a evidente confusão, lembremos que a autora, Francine Benoît, assinala as qualidades "de equilíbrio, de forma e de sonoridade" da obra, assim como aquela que ela destaca como sendo uma das "maiores qualidades" do compositor: "O dom de orquestrar, pois que é original e ao mesmo tempo coerente". (Cascudo 2003a:162).

⁷ "Noites e noites em que a manhã me encontrava ainda agarrado ao papel de música. [...] comecei a perder a vista e o cabelo. (Freitas 1968:3)

Vittorio Gui. Aquando da fundação, no ano de 1925, da Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses, embrião da futura SPA, Frederico de Freitas associa-se desde logo à mesma e não é, portanto, de espantar que, em 1927, o encontremos entre os sócios fundadores da agora Sociedade Portuguesa de Autores, da qual viria a ser o presidente de honra, em 1979.

Em 1926, após terminar a sua formação, ganha o primeiro prémio do Concurso Nacional de Composição, instituído pelo Conservatório Nacional, com o *Nocturno* para violoncelo e piano (1926), permitindo-lhe a quantia auferida (quinhentos escudos) preparar o material de orquestra da sua primeira obra sinfónica: *A lenda dos bailarins* (1925), inspirada num conto de Manuel Bernardes, cuja originalidade poética e formal é digna de nota, e que, apesar da juventude do autor "é já cem por cento a linguagem que ele viria a explorar nos bailados." (Delgado 2003b)

Pedro Blanch, que já tinha dirigido o *Poema sobre uma écloga de Virgílio* nos seus concertos dominicais do Teatro São Luís, em 14 de Março de 1926, interpretará, desta feita, *A lenda dos bailarins* em 29 de Janeiro de 1928, num concerto que contará com a participação de Viana da Mota, como solista, na *Fantasia Coral* de Beethoven.⁸

É igualmente em 1926 que se casa com a cantora espanhola Consuelo Cabrera Varona, matrimónio do qual nasce, em 1927, Elvira de Freitas, a sua única filha. Essa será a época em que poderá, finalmente, conhecer os meios musicais francês, alemão e holandês.

É então que um acontecimento marcará indelevelmente a vida artística do compositor: o convite feito por Estêvão Amarante para a composição de alguns números, a incluir na revista *Água-pé*. Estreado a 23 de Julho desse mesmo ano de 1927, o espectáculo marca o início de uma surpreendente e frutuosa actividade na música ligeira⁹, assim como a sua primeira colaboração com o antigo condiscípulo e agora, bailarino e coreógrafo, Francisco Graça (Francis).

⁸ Ao fazer a crítica do concerto, Luís de Freitas Branco "refere a partitura como sendo "a [...] primeira obra de grande envergadura, [de] um dos talentos mais prometedores da nova geração." (Cascudo 2003a:162). g

⁹ "Confesso que, no primeiro momento, tive dificuldade de me adaptar ao género ligeiro, cuja construção e estilo desconhecia. Repare-se que jamais havia visto uma revista." (Freitas 1968:5)

Em 1928, torna-se professor efectivo no Liceu Gil Vicente, em Lisboa. Esta actividade pedagógica, continuada no Liceu Camões a partir de 1948, desenrolar-se-á até 1956. A produção ligeira ganha uma nova dimensão ao estender-se à música de filme com a composição da partitura para a primeira película sonora portuguesa: *A Severa* de Leitão de Barros (1931). Revistas, operetas e música de filme são assim o principal da produção do compositor nos próximos anos, contando com títulos que ainda hoje são grandes sucessos. Tal não obsta a que contacte em Paris, em 1930, o grande maestro Wilhelm Mengelberg, contacto esse dos mais proveitosos. Em 1934, enceta a primeira de várias digressões ao Brasil, com a companhia Satanela-Francis, país onde a sua música ganha uma crescente popularidade.

A sua actividade como maestro ver-se-á reconhecida com a nomeação, em 1935, para a recém-criada Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional¹⁰. Nessa qualidade, efectua digressões pela Holanda, Bélgica (1936), Barcelona (1941) e Madrid (1941 e 1947). É de salientar que, na música de cena, Frederico de Freitas não se limita à veia mais ligeira¹¹, constituindo a partitura para *O velo de oiro* de Henrique Galvão (1936), retomada na *Suite africana* (1936), um exemplo flagrante do modernismo do autor.

A década de 40 inicia-se com alguns acontecimentos marcantes, dos quais salientamos a fundação da Sociedade Coral de Lisboa com a qual, durante nove anos, monta grandes obras do repertório coral-sinfónico; a primeira execução, no

¹⁰ " [...] a criação da Estação Oficial, em 1934, está intimamente ligada à da própria Orquestra. [...] A existência desta Orquestra Sinfónica com um quadro orgânico constituído por um director titular: Pedro de Freitas Branco, três subdirectores: Maestro Frederico de Freitas, Pedro Blanch e Wenceslau Pinto, e um conjunto de noventa e cinco instrumentistas permitiu que, pela primeira vez no nosso País, não só lhe fossem asseguradas condições estáveis de trabalho mas, igualmente, desenvolver uma acção pedagógica junto do grande público.

A 26 de Novembro de 1935, com êxito retumbante, realizou-se no Teatro S. Luís, o 1º concerto público, dirigido pelo Maestro Pedro de Freitas Branco, e organizado pela Emissora Nacional para apresentação da sua Orquestra Sinfónica." (Fernandes 2003:85)

¹¹ Pertinentemente, João Soeiro de Carvalho observa: "Frederico de Freitas consegue, nos seus filmes, um notável equilíbrio entre as canções populares (ainda os *números*) de carácter nacionalista e ligeiro, e a chamada *música de fundo* onde escutamos momentos de surpreendente organicidade cinematográfica e modernidade compositiva." (Carvalho 2003:54). A integração entre a música diegética e a música extra-diegética é, desde cedo, tentada como, por exemplo, na banda sonora de *As pupilas do Senhor Reitor* (1935) de Leitão Barros, que" [inclui] uma verdadeira Abertura, com a apresentação parcial dos temas das canções — bem ao modo operático — onde o compositor anuncia a *Canção da Cabreira*, o *Vira da Desfolhada*, e a *Marcha das Vindimas*. (Carvalho 2003:54)

promontório de Sagres, da *Missa Solene* (1940), virtuoso *pastiche* clássico-romântico, encomenda da Comissão Nacional dos Centenários; e o encetar da colaboração com os bailados Verde Gaio, colaboração essa que nos dará algumas das suas obras-primas como *O muro do derrête* (1940) e a *Dança da menina tonta* (1941)¹².

Em plena guerra, compõe uma das suas obras mais importantes: o *Quarteto concertante* (1942). Laureada com o prémio Domingos Bontempo, atribuído pela Emissora Nacional, a partitura, em especial no seu segundo andamento, reflecte a atmosfera então vivida na Europa, com uma cor trágica, próxima da atonalidade e longe do optimismo isolacionista do regime. É também durante o conflito, em 1944, que falece a sua mãe.

O ano de 1949, em que dirige como convidado a orquestra dos Concertos Lamoureux (Paris) e a orquestra da RAI (Roma), proporciona-lhe também a ocasião de dirigir a Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto num dos seus concertos populares do Palácio de Cristal, onde o sucesso obtido é de tal ordem, que suscita um contrato como maestro titular¹³. Manteve-se à frente desta formação até 1953, dedicando uma especial atenção à música contemporânea e aos autores nacionais, sendo de salientar a primeira audição da *Sinfonia per orchestra*, de Fernando Lopes Graça, composta em 1944.¹⁴

¹² Convém referir que, entre 1935 e 1958, Frederico de Freitas colaborou em seis reconstituições históricas e espectáculos comemorativos (Casculo 2003c:139), num tipo de abordagem que hoje se apelidaria de *multimedia*. Estes incluem aspectos como a reconstituição histórica (Idade Média e Renascença) indo mesmo até ao recurso a instrumentos de época, a integração de som e luz e a utilização de espaços não-convencionais (claustro do mosteiro dos Jerónimos, Castelo de Almourol, castelo de São Jorge).

¹³ "A Orquestra Sinfónica do Porto foi instituída pela Câmara Municipal do Porto em 16 de Dezembro de 1947, tendo sido integrada na Emissora Nacional uma década depois. O primeiro concerto teve lugar no Teatro Rivoli do Porto, na noite de 22 de Junho de 1948, sob a direcção de Carl Achatz. Até meados de 1949, foram seus directores Carl Achatz e Darius Gaillard. A Associação da Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto convidou, em Outubro de 1949, o maestro Frederico de Freitas para assumir a Direcção daquele agrupamento sinfónico. Foi em 1950 que a Orquestra se firmou com profissionalismo, tendo realizado durante esse ano, a sua primeira visita ao estrangeiro (Espanha). Em 1951, ainda sob a direcção de Frederico de Freitas, fez-se a reorganização da Orquestra, permitindo a realização da temporada lírica no Coliseu dos Recreios de Lisboa. Contribuíram para a sua manutenção várias entidades oficiais além da Câmara Municipal do Porto. A iniciativa privada dispensou também a sua colaboração, sendo digno exemplo dela, a acção da Exma. Senhora Dona Maria da Assunção Borges que colocou sempre o Teatro Rivoli, graciosamente, à disposição da Orquestra." (Casculo 2003a:208)

¹⁴ Tudo leva a crer que a primeira audição da única sinfonia de Lopes Graça se efectuou a 7 de Agosto de 1953 no Teatro Sá da Bandeira (Moreau 2003:110). No entanto, numa cronologia inserida na mesma obra colectiva (Trindade 2003:130) é-nos dada a data de 1955. Caso de mor

O nascimento dos seus únicos netos, Maria Frederica (1951) e Rafael Alexandre (1953) estimularam a criação de outras tantas obras, nomeadamente *O livro da Maria Frederica* (1956) e o *Concerto*, para flauta e orquestra (1954). De novo em Lisboa, reingressará, em 1956, nos quadros da Emissora Nacional, para assumir a direcção da recém-criada Orquestra de Concertos.

A sua tripartida actividade de compositor, maestro e conferencista prossegue a grande ritmo regendo na Bélgica e na Suíça (1958), no Festival da Madeira (1959), em mais duas digressões ao Brasil (1960 e 1970), em Sevilha (1971) e estreando, em Barcelona, *A Serrana*, de Alfredo Keil (1966). Compõe a ópera radiofónica *A igreja do mar* (1957) que representa Portugal no Prémio Itália. A notável cantata *D. João e as sombras* (1960) revela-se próxima das tendências mais modernas da época e uma encomenda da Câmara Municipal de Lisboa resulta na monumental sinfonia “*Os Jerónimos*” (1962). Obtém o prémio nacional de composição Carlos Seixas, do SNI, com a *Sonata de igreja para festejar a noite de Natal*, para órgão (1963) sendo no ano lectivo de 1968-69 ¹⁵ nomeado professor das classes de Contraponto e Fuga do Curso Superior de Composição, no Centro de Estudos Gregorianos ¹⁶.

A sua prolífica carreira foi coroada pelo reconhecimento público e oficial; é, em 1967, condecorado com a Ordem de Santiago da Espada ¹⁷, e é alvo de várias homenagens em 1972, aquando do seu septuagésimo aniversário. Nesse mesmo ano, a *Fantasia Concertante* para órgão e orquestra de câmara (1969), encomenda da Fundação Calouste Gulbenkian, que serviu o intuito de inaugurar o órgão sito no grande Auditório da sede da instituição. A postura de serviço nacional, e de ligação às instituições, [...] mantém-se naturalmente no novo regime democrático. O seu *Quarteto concertante* passa na Rádio Televisão Portuguesa, no dia 25 de Abril de 1974, enquanto “nos bastidores” se saneiam os

espanto: um mesmo autor, João José Cochofel, numa mesma obra (Borba e Graça 1962) dá como datas 1953, no artigo *Lopes Graça* (vol 2, 141) e 1954, no artigo *Frederico de Freitas* (vol. 1, 541).

¹⁵ Trindade (2003: 132) refere 1967

¹⁶ Como comenta argutamente Maria de São José Côrte-Real: “Esta não era, contudo, obviamente, a escola, nem a data certa para a contribuição que o compositor poderia ter dado ao seu país”. (Côrte-Real 2003a:45). No entanto, não será alheio a esta nomeação o gosto de Frederico de Freitas pelo canto gregoriano; aliás, no mesmo ano de 1968, o compositor foi nomeado presidente da Liga dos Amigos do Canto Gregoriano de Lisboa (Trindade 2003:132).

¹⁷ Existe uma fotografia de Frederico de Freitas com Américo Tomás que comporta a menção manuscrita 10 de Junho de 1965 (ver Cascudo 2003a: 232) item 390 da exposição.

antigos dirigentes nacionais." (Côrte-Real 2003a:45). O compositor de páginas justamente esquecidas como *Mocidade Lusitana*, hino da Mocidade Portuguesa (1939,) *Marcha dos Voluntários da Índia* (1954) ou *Asas Atlânticas* (1972) orquestrou igualmente *Grândola, Vila Morena*. Não obstante esta atitude pragmática e profissional, foi atingido pelos excessos da mediocridade disfarçada de ideologia, característica das épocas de mudança de regime, tendo sido afastado da Orquestra Sinfónica da Radiodifusão Portuguesa " [...] após um longo e controverso processo de aposentação" (Côrte-Real 2003a:44), penosamente concluído em 1977, e que marcou profundamente o compositor.

Em pleno trabalho de orquestração do bailado *A farsa de Inês Pereira* (1979), encomenda da Secretaria de Estado da Cultura, falece a 12 de Janeiro de 1980, nove dias antes do jantar assinalando a sua elevação a presidente de honra da Sociedade Portuguesa de Autores, deixando muita música inédita e várias obras incompletas.¹⁸

1.3. O compositor

"É como se dentro dele houvesse dezenas de compositores, prontos a "nascer" a qualquer momento. Considerando o ritmo frenético da sua produção, só um batalhão de musicólogos poderia analisá-la em todas as suas vertentes." (Delgado 2003a:59)

Para além da pouca presença em concerto, da difícil acessibilidade às partituras e registos magnéticos e da escassez de fontes, uma das grandes dificuldades em traçar uma imagem, ainda que sumária, do compositor Frederico de Freitas, reside nas características muito próprias da sua personalidade artística. A diversidade e a versatilidade do músico produziram uma obra de estilos, géneros e funções de uma variedade amiúde desconcertante. Tal variedade não é passível de ser airoosamente dividida em períodos estanques, sendo talvez mais frutuoso esboçar uma análise segundo vertentes de carácter estilístico (os vários

¹⁸ *Farsa de Inês Pereira*, orquestrada posteriormente por Manuel Faria, uma versão alargada de *D. João e as sombras* e o *Quarteto de cordas nº2*.

ismos em que a música do século passado é fértil), que, embora de definição por vezes demasiado lata ou pouco precisa, se afiguram possuir a mobilidade suficiente para dar conta dos traços de uma “pluralidade modernista que [...] existiu em Frederico de Freitas durante toda a sua longa carreira.” (Delgado 2003a:59).

O esbatimento das fronteiras entre categorias como modernismo e neoclassicismo, ambas podendo estar na origem da figuração politonal e neobarroca, ou entre folclorismo e modernismo ambas na raiz do contagiante impulso rítmico, reflecte a sempre renovada dosagem de várias e perenes tendências do compositor que, em disjuntos movimentos de vaivém, ora alternam, ora colaboram, ao longo da sua produção e também no seio de uma mesma partitura.

É assim que se poderá, talvez, dar uma ideia sucinta de um pensamento musical que tem como credo o pensar “ [...] que todas as técnicas serão úteis, na medida em que servem o pensamento original, e este se conserve vinculado à tradição espiritual do seu país” (Freitas 1961a:329).

1.3.1. O ecletismo

“Saí da última sessão um tanto perplexo, não só pela surpresa que essa minha música de tempos recuados me causou, como também (e isto é estranho que só agora acontecesse) por só agora compreender a evidência da minha bi-personalidade musical - fenómeno que não compreendo bem!” (Frederico de Freitas citado *in* Rebello 1980:18).

Se existe termo escorregadio por natureza, quer seja conotado positiva ou negativamente, tal é o de ecletismo. O próprio Manuel Faria, discípulo do compositor, comenta que “ [os críticos], se honestos e competentes [...] não encontraram melhor do que o termo “eclético” para o definir [...]. Frederico foi, isso sim um independente, que nunca alinhou em obediências estranhas ao seu caminho interior.” (Faria 1980:11)

Se bem que a designação de independente seja, pelo menos, igualmente ambígua, é certo que o “ecletismo” de Frederico de Freitas pode ser assumido em, pelo menos, dois sentidos. Por um lado, Alexandre Delgado, numa frase que se assemelha a uma descrição da personalidade de um Stravinski, põe em relevo, lapidariamente, “[...] a facilidade com que Frederico de Freitas se apropriava dos mais diversos estilos musicais, tornando-os seus.” (Delgado 2003a:62). Por outro lado, um ouvinte desprevenido não identificará como sendo da mesma autoria o *Timpanas* (1931) e *D. João e as sombras* — um estilo eclético *versus* um ecletismo de estilos. Se recordarmos que o talento faz o que quer e o génio faz o que pode (segundo o célebre aforismo de Edgar Varèse), poder-se-á dizer que o compositor faz mostra daquilo que Joly Braga Santos designava de “Talento fecundo e singular, facilidade em abordar os mais diversos géneros, [...]” (Portugal 1984) e ao mesmo tempo, nas suas melhores obras, possui o génio de congregar diferentes fontes, impregnando-as de autenticidade e coerência.

1.3.2. O simbolismo

Em Junho de 1962, no âmbito das celebrações do centenário do nascimento de Claude Debussy, organizadas pelo então Centro de Estudos Gregorianos de Lisboa, Frederico de Freitas proferiu uma conferência intitulada: “Debussy: aspectos revolucionários da sua técnica musical” (Faria 1962; Picoto 1962). Numa visão incomum na época, o compositor salientou na obra do genial músico francês, os aspectos mais especulativos e o arrojo sintáctico, falando inclusivamente em “politonalidade, atonalidade [...], e até do emprego dos doze sons da escala” (Faria 1962 *in Diário do Minho*). Curiosamente, a obra cuja audição integral concluiu a conferência foi a atípica (pelo menos, para as preferências da programação de concertos da época) cantata *O martírio de S. Sebastião* (1911). Sem entrar na polémica de um Debussy “impressionista” que esconderia um outro “simbolista” — e tendo obviamente em conta que, na revolucionária produção do compositor, esses dois aspectos coexistem — é de referir que a escolha de Frederico de Freitas recai sobre uma partitura medularmente simbolista, quer pela técnica, quer pelo ambiente.

Um pendor simbolista de juventude (os dois *Nocturnos*, para violino e para violoncelo, ambos com acompanhamento de piano, ou *Luz-Dor*, por exemplo) encontra um prolongamento em *A igreja do mar*, lenda fantástica e teatro de sombras radiofónico; imerge, anos depois, na cena lírica *D. João e as sombras*, não só pelo carácter do texto de António Patrício, como pela linguagem musical, ecoando agora o simbolismo germânico na sua tradução atonal. “Dir-se-ia que o texto de António Patrício exacerbou uma tendência simbolista latente desde o início da sua carreira, actualizando-lhe as coordenadas.” (Delgado 2003a:66). Mais do que simples arremedo de moda, ou desvario de juventude, as afinidades de Frederico de Freitas com a estética alusiva do simbolismo são profundas, facto tanto mais de relevo, quanto essa estética pretende cultivar a “arte pela arte” e se afasta voluntariosamente do credo da música para o povo.

A morte impediu o compositor de levar a cabo o encetado projecto de musicar a totalidade do texto de *D. João e as sombras*.

1.3.3. O modernismo

“Seja como for, de maneira alguma se devem enjeitar as experiências que, certamente, hão-de trazer novas perspectivas à composição musical, não me parecendo por isso haver motivo para que a música portuguesa se alheie dos caminhos que as mesmas experiências lhe deparam.” (Freitas 1961a:329)

Para além das zonas de sobreposição dos vários conceitos, mormente no que diz respeito a designações de escolas e tendências, abundantes no século XX, existem algumas definições cuja ambiguidade resulta mais de confusão ou simplismo polémico na sua utilização, do que de uma rica ambiguidade eventualmente geradora de sentido.

Tal é o caso da designação de modernismo; remetendo *strictu sensu* para os primeiros anos do século XX, época fértil nas mais variadas pesquisas estéticas. Ela é também utilizada, como na famigerada expressão pós-modernismo, remetendo para o “vanguardismo” que se estende entre o pós-guerra (a Segunda) e os anos 60.

A cronologia do compositor permite que, actor empenhado do primeiro modernismo, ele não fique indiferente ao segundo. Com uma abertura de espírito inata, muito provavelmente acentuada pelo contacto com Luís de Freitas Branco e alimentada por um estudo verdadeiramente bulímico das mais diversas partituras.(Delgado 2003b), Frederico de Freitas corresponde a uma curiosidade nada provinciana com uma grande segurança artesanal. Desde as suas primeiras produções aparecem os aspectos modernistas em que o experimentalismo nunca se sobrepõe à perfeita fluidez do discurso e à perfeita execução técnica. Cumpre igualmente assinalar que esses dotes foram sublimados por uma qualidade de ensino da composição musical então dispensado no Conservatório, num efémero momento áureo, consequência de uma clarividente reforma que, em breve, a política do Estado Novo viria a neutralizar. ¹⁹

Se se tiver em conta que o modernismo musical, por altura do começo da actividade composicional de Frederico de Freitas, é polimorfo, não é de espantar que uma obra como a *Sonata* para violino e violoncelo, faça coexistir politonalidade e fandango. Aliás, é essa "pluralidade modernista" (Delgado 2003a:59) que consegue, por paradoxal que pareça, congregar, nos melhores momentos do compositor, o seu ecletismo numa unidade fecunda e variada. É nessa época igualmente que a tendência generalizada para uma certa reconstrução tenta temperar os "excessos" de liberdade formal, sendo a neotonalidade de um Stravinski ou o dodecafonismo de um Schönberg duas faces de uma mesma moeda. Pode-se tanto afirmar que o modernismo seu contemporâneo tem um aspecto neoclássico, como sustentar que o

¹⁹ "Com efeito, foi em 1919 que a reforma proposta por Viana da Mota foi implementada e as inovações que a caracterizaram trouxeram, na época, importantes alterações à formação dos músicos que frequentavam aquela escola. [...] uma abertura de horizontes no plano técnico e cultural, com a introdução de novas disciplinas teóricas nas áreas da Estética, da Análise, da História, etc., e uma actualização de programas e repertórios que colocaram o Conservatório de Lisboa a par do que mais moderno se fazia nas escolas do mesmo tipo na Europa." (Latino 2003:118). Para mais ampla informação sobre esta reforma ver Branco (1987: 115-129) em que é amplamente citado o preâmbulo ao Decreto nº 5546 de 9 de Maio de 1919, 1ª série; e é também feita a comparação com os textos legais que, a partir de 1930, mudaram a orientação do ensino no Conservatório. Recordemos, a propósito do decreto de 1919, que "Seguiu-se nele a maioria das conclusões formuladas pela comissão de remodelação do ensino artístico [...] presidida pelo ilustre crítico de arte e erudito musicólogo, António Arroio, e da qual faziam parte José Viana da Mota, Alexandre Rey Colaço, Miguel Ângelo Lambertini e Luís de Freitas Branco." (Branco 1987: 115-116)

neoclassicismo tem um aspecto modernista e, sem entrar por enquanto nas questões relacionadas com o nacionalismo, é de assinalar que existe igualmente um nacionalismo modernista que procura irrigar a modernidade com a seiva mais arcaica da música tradicional.

Adentro das múltiplas abordagens de Frederico de Freitas três modalidades surgem como particularmente fecundas. Em primeiro lugar, a paixão pela dança (desde a juvenil *A lenda dos bailarins* até à derradeira *Farsa de Inês Pereira*), em boa hora integrada num projecto mais vasto (Verde Gaio) produz obras-primas, em que a combinação ideal da acidez modernista e do folclore revisitado funcionam com uma extraordinária perfeição²⁰. Três partituras se impõem na fase Verde Gaio: *O muro do derrete*, *Dança da menina tonta* e *Imagens da terra e do mar* (1943).

Ligeiramente anterior à *Suite Africana*, cujo quarto andamento (*Batuque fúnebre*) é um dos raros momentos em que a música africana influenciou a nossa criação musical²¹, facto digno de um genuíno espanto num país de vocação colonial. É um trecho absolutamente notável em que a rítmica vigorosa atinge uma intensidade electrizante, digna da *Sagração da Primavera*.

Por fim, o intenso expressionismo do segundo andamento do *Quarteto concertante*, uma das grandes páginas da música portuguesa do século passado, de que aliás, como adiante se verá, encontramos ecos no andamento lento do *Concerto* para flauta.

A sua originalidade vai de par com caracteres que se afastam dos "brandos costumes" e de um certo moralismo vazio, propalados pela política cultural de então. À rusticidade idealizada dos bailados, Frederico de Freitas responde com uma capacidade lúdica revigorante e isenta de sentimentalismo; à celebração colonial e "civilizadora", com uma vitalidade bárbara; às hecatombes que o nosso país pretendia ignorar, com uma veia trágica admirável.

²⁰ "A maneira enxuta como se apresentam certos temas, o desplante humorístico de alguns gestos musicais de *Muro do Derrête*, têm algo de um estilo "Copland" à portuguesa." e, mais adiante, "Se antes mencionámos Copland, há que falar aqui, [em *Imagens da terra e do mar*] sem exagero, num estilo "Charles Ives" à portuguesa." (Delgado 2003a: 63).

²¹ "[...] parente e precursora da "Zavala" da 5ª sinfonia de Joly Braga Santos" (Delgado 2003a:61) que data de 1966.

Qualquer que seja a opinião que se tenha acerca da evolução da música do século XX, é inegável que a geração de compositores que, após a Segunda Grande Guerra, revolucionou a arte musical (conhecida por escola serial ou de Darmstadt) deixou uma marca indelével a que ninguém ficou indiferente. Mesmo se a utopia de reconstruir *ab ovo* a linguagem se revelou ilusória, a capacidade visionária e as aquisições técnicas destinadas a exprimir o inaudito resultaram em obras que, como todas as grandes obras, se tornaram por sua vez clássicas e prenhes de ensinamentos para os compositores subsequentes. Frederico de Freitas, com a sua curiosidade insaciável, não se limitou, como outros colegas seus, a ignorar desdenhosa ou paternalisticamente as novas correntes; se bem que crítico (e, como veremos adiante, não apenas por razões puramente musicais) e assumindo por vezes um tom fortemente irónico, a sua aguda sensibilidade não deixa de surpreender com comentários de uma pertinência rara. Ao comentar, no jornal “Novidades” (Freitas 1961b), um concerto inteiramente preenchido com obras de Stockhausen, o compositor escreveu as seguintes linhas: “Têm [Stockhausen e demais compositores de vanguarda] um trabalho árduo para nos transmitirem a sensação do imprevisto e do improvisado, quando na verdade tudo é habilmente manipulado e preparado para nos dar essa impressão.” cremos encontrar-nos perante um eco, sem dúvida involuntário mas não menos certo, da famosa afirmação que Pierre Boulez retomou de Antonin Artaud: “Créer le délire et l’organiser”.

Existe no entanto, um aspecto em que a influência da nova geração se faz sentir. Uma faceta do primeiro modernismo que encontrou sempre resistência em países latinos, foi a da estética da Segunda Escola de Viena e, em particular, os artifícios de escrita dodecafónicos, considerados contrários ao espírito meridional. A geração de um Boulez e de um Stockhausen ao reclamar-se, fora de uma qualquer óptica nacionalista, herdeira do dodecafonismo e, em particular, da música de Webern, acabou por trazer para a ribalta uma arte considerada, até então, como marginal, ou como caso limite. Em *D. João e as sombras* Frederico de Freitas junta à sua vasta paleta algumas sonoridades e harmonias, impensáveis sem uma assimilação pessoal de certos aspectos vienenses,

passando por texturas rarefeitas, em que, sem cópia directa, harpa e vibrafone nos fazem pensar em atmosferas webernianas. Aliás, foi estreada em 1999, uma partitura inédita, que data provavelmente dos anos 70, *Pentafonia*, para quinteto de sopros, construída sobre uma série dodecafónica²². O autor nunca a divulgou, mas não resistiu à tentação de experimentar o que tanto fascinava colegas mais jovens.

Por outro lado, um aspecto singularmente moderno de Frederico de Freitas é o seu envolvimento na indústria discográfica, tendo exercido as funções de director artístico da His Master's Voice em Portugal (Freitas 1968:5)²³. Em entrevista a Waldemar Monteiro (Freitas 1957) o compositor narra um episódio em que ele próprio, em Paris, em 1930, terá servido de assistente a um técnico de som alemão na captação de concertos filmados de Mengelberg. No mesmo ano, a 14 de Dezembro, dirigiu a Orquestra de Lisboa naquela que foi a primeira transmissão radiofónica de um concerto sinfónico, efectuada em Portugal (Cascudo 2003b:31). Foi, sem dúvida, esta faceta que o levou a embarcar no projecto, assaz original, da ópera radiofónica *A igreja do mar*, em que “efeitos electromagnéticos” (Júnior 1960), que consistem em sons gravados de carácter realista, são integrados na escrita convencional. Sem querer solicitar demasiado o “vanguardismo” desta opção, é todavia fascinante observar o tão moderno interesse pela escuta acusmática — exploração de uma estética radiofónica de que Pierre Schaeffer ou Bernd Aloys Zimmermann saberão tirar fascinantes

²² Para primeiro ensaio, esta pequena peça revela um perfeito domínio e originalidade na manipulação da série, sem perder as características pessoais do autor, numa combinação de polifonia e rítmica dançante.

²³ Segundo Trindade (2003:126), tal teria acontecido em 1931; no entanto, em AAVV (2003:16) pode ler-se uma carta de Frederico de Freitas a Alfredo Allen (não datada, mas que este último refere como tendo sido recebida a 13 de Fevereiro de 1930) que já faz menção de tarefas inerentes às funções de director artístico. Diz José Allen Fontes: “A amizade entre Frederico de Freitas e Alfredo Allen (para mim., o “tio” Frederico e o avô Alfredo) nasceu por causa de uma modernidade: os discos.

Nascido em 1900, o Avô [...] foi para o Grande Bazar do Porto [que] ficou agente geral e distribuidor para Portugal da *His Master's Voice*. [...] Além de se venderem cá discos importados, pretendiam os próprios ingleses que se produzissem discos portugueses. [...] Frederico de Freitas [contactado] para o efeito por Alfredo Allen, abraçou o projecto com entusiasmo. [...] O contributo de Frederico de Freitas foi não só estritamente artístico, mas também em tarefas de organização e de selecção, que o faziam gastar abundantes energias que lhe acarretavam mesmo significativas perdas de tempo.” (AAVV 2003:15)

consequências²⁴.

1.3.4. O nacionalismo

“Escrever para o povo é uma missão que os homens ilustres das artes não devem desdenhar.” (Freitas 1968:6)

Quando se fala de nacionalismo, destriçar as acepções das práticas, o essencial do acessório, o genuíno do postiço, o ideológico do estético, é uma tarefa difícil. Talvez em mais nenhum campo a distância entre o discurso dos compositores (e seus turiferários) e a sua prática musical seja mais gritante; e na história mais recente (e não só portuguesa) ora incitando parcialmente as mais nobres intenções estéticas, ora caucionando as piores mediocridades; ora servindo de trampolim à visão criativa, ora se transmutando em xenófobo terrorismo intelectual.

É necessário afirmar que, sem pôr em causa o fervor do sentimento patriótico (questão que nem sempre está ligada aos meandros mais complexos da criação artística), as fontes da tradição, quer provenham ou não de um trabalho cientificamente rigoroso, e quer este seja levado a cabo pelo próprio compositor ou não, são sujeitas a uma selecção crítica e subjectiva.

Consideremos o nacionalismo romântico, aparentemente pouco problemático. Observemos o caso russo e comparemos um Tchaikovski com um Mussorgski. De qual deles se poderá dizer que é mais intrinsecamente nacional? A síntese que o primeiro consegue entre melodia popular e desenvolvimento sinfónico austro-germânico será mais ou menos válida esteticamente do que a recusa do segundo em utilizar o mesmo desenvolvimento sinfónico, a que muita melodia popular é refractária? Qual dos caminhos é mais nacional? Será que a estética do segundo, de grandes consequências para o futuro da música (nomeadamente no

²⁴ "A música virá a ligar-se intimamente à electricidade.

— A música electrónica?...

— Sim! Creio que será uma expressão inteiramente diferente da música actual. Novos instrumentos, uma nova técnica, conquista de novos timbres..." (Freitas 1957)

francês Debussy) o faz ser mais ou menos russo? Responder a estas questões pressupõe uma pré-selecção de entre o *corpus* da música tradicional, em função das apetências e obsessões artísticas, em perpétuo *feedback* com a contingência histórica.

A disparidade dos pontos de vista agudiza-se nos nacionalismos modernistas com a crise da tonalidade tradicional; a variedade das respostas coincidindo com a variedade daquilo que é pedido ou esperado ou procurado na tradição nacional. Um bom exemplo da complexidade de tais questões é a carreira paralela de Frederico de Freitas e de Fernando Lopes Graça. Se Frederico de Freitas é uma "ponte entre o nacionalismo romântico e o nacionalismo modernista" (Delgado 2003b:5), Fernando Lopes Graça, assim como Béla Bartók, seu paradigma, vai buscar à música tradicional aquilo que ela tem de mais susceptível de refrescar a linguagem musical: variedade métrica e traços melódicos pré-tonais²⁵. Até mesmo nas designações, a diferença de óptica é patente; Fernando Lopes Graça fala amiúde em "música rústica" e a sua selecção crítica tende a considerar que houve influências perniciosas para a originalidade da música tradicional, a partir de certo momento espartilhada na cadência perfeita. Contrariamente a Frederico de Freitas, Lopes Graça recusa as formas da música popular urbana, mais convencionais na linguagem, cultivando um ódio de estimação pelo fado, géneros que o primeiro cultivou com mestria. De um ponto de vista sociológico, a situação complica-se pelo facto de música popular e música tradicional serem áreas que, já então, estavam longe de se sobrepor completamente, tendência que se tem vindo a acentuar cada vez mais.

Não se podendo ser emanção de uma tradição nacional por determinação voluntariosa ou por decreto, o entusiasmo pode levar, mesmo em grandes espíritos, a lamentáveis extremos. Um bom exemplo é o caso de Debussy que, longe de ser um compositor nacionalista pelo menos nas acepções habituais, tal a sua variedade de meios, é de um zelo excessivo nos seus escritos musicológicos.

²⁵ Numa obra como a *Fantasia concertante*, para órgão e orquestra, a influência de Bartók chega até Frederico de Freitas pelo seu lado mais cromático e mais desgarrado da directa influência folclórica.

É curioso notar em Frederico de Freitas que, quando encarado do ponto de vista programático (em que é equacionado com a acessibilidade), o nacionalismo aparece igualmente como caução para a complexidade (polifónica, por exemplo). Se bem que, segundo o compositor, o nacionalismo, seja aquilo que unifica a sua produção, — até pela intrusão, que pode parecer chocante, de alguns tiques nacionais como as marchas harmónicas descendentes — existem, provavelmente, no seu percurso, dois tempos privilegiados dessa relação com o nacional.

1.3.4.1. A música ligeira

"Sou um compositor de música de concerto, à qual dediquei toda a minha vida. Uma escapada e adesão à música ligeira — embora passageira— não deixou de constituir, para mim, uma curiosa fonte de experiências. A perenidade de algumas melodias que escrevi — que o povo já tomou por suas — constituem conforto contra certas pedradas" (Cascudo 2003a:228)

Não terá sido suficientemente notado que o período áureo da produção ligeira (aquilo a que Alexandre Delgado chama a “faceta Guedes de Freitas” (2003a:60)) corresponde a uma situação em que o compositor, indígena urbano, é ele próprio o folclore. Não se trata aqui de recolha ou transmutação de elementos mas sim — caso que, *mutatis mutandis*, não deixa de ter analogias com o de alguns trechos de Schubert - da colaboração na criação de um folclore citadino que adquire foros de música espontânea e popular. Deixemos a palavra ao autor: “Recordo que, após um ano, ou pouco mais, de ter encetado esta nova fase da minha vida de compositor, fui com minha mulher às festas da Senhora da Agonia, em Viana do Castelo, e quando ali esperava encontrar as modas minhotas que tanto me haviam encantado em rapaz e despertado em mim o interesse do estudo folclórico, com grande surpresa ouvi cantar as minhas melodias escritas recentemente para o teatro ligeiro.” (Freitas 1968:5)

Embora “houvesse de contrariar [...] princípios estéticos de nível bem diferente” (Freitas 1968:5) Frederico de Freitas, sem ultrapassar os limites do género, eleva-

lhe o nível, rodeando a fácil inspiração melódica de cuidados arranjos e de um apurado trabalho de execução. "Porém, logo que me foi possível, procurei reencontrar-me com as directrizes que haviam norteado a minha adesão total à minha vida de compositor de música de concerto" (Cascudo 2003a:229).

Se em termos da obra do compositor nos encontramos perante um epifenómeno de sucesso, de que o próprio, às vezes, se "envergonhava" (Delgado 2003b:1) encontramos, outrossim, um lado popular sem mediação intelectual, que casa bem com o temperamento daquele que, mais do que um pensador literário, foi um artesão musical.

1.3.4.2. Os bailados de inspiração folclórica

" [...] mas já em 1930, numa entrevista dada a Américo Durão, Frederico de Freitas, que apresentara em 1926 a *Lenda dos bailarins* como poema sinfónico, afirmava: "Agora tenho outro objectivo: a organização de uma grande companhia de bailados. Há muito tempo que penso nisto e julgo ser este o meio mais fácil e melhor de tornar conhecida a música portuguesa lá fora." (Portugal 1980a:8)

Sendo a dança a grande constante da sempre surpreendente carreira de Frederico de Freitas, marcando pela temática a sua primeira obra importante (*A lenda dos bailarins*) e constituindo o seu esforço derradeiro, não é de admirar que seja num projecto ligada à coreografia que modernismo, nacionalismo e veia ligeira se fundem harmoniosamente naquilo que são as suas criações mais pessoais. A companhia de dança Verde Gaio²⁶, criada em 1940 num eco

²⁶ "A visita a Lisboa, em 1917, dos Bailados Russos de Diaghileff estimulou a primeira tentativa entre nós observada, em 1918, de criação do bailado português, a que deu impulso ainda a acção de dois dos representantes do nosso "modernismo" artístico, Almada Negreiros e José Pacheco. [...] Passados tempos, Luís Reis Santos, [...] e Francisco Graça que, em 1920, se apresentou no Teatro Novo, de António Ferro, [...] diligenciaram criar a dança artística moderna, [...] Francisco Graça, que passou a ser conhecido pelo nome artístico de Francis, [...] Não só consegue, [...] criar a dança portuguesa de género, mais ou menos baseada em elementos folclóricos, como renova, de forma notável, o nível coreográfico do nosso teatro ligeiro. Com a fundação, em 1940, do grupo de bailados do Verde-Gaio, por iniciativa do SNI, [...] a primeira companhia estável de bailados portugueses [a] falta de uma tradição coreográfica nacional foi nele suprida pelo pensamento [...] de basear o bailado português, não na dança de escola, mas na dança folclórica [...]. Neste sentido, foi o papel de Francis [...] de decisiva importância. [...] *Muro do Derrete*, [...] de Frederico de Freitas (1940), *A lenda das amendoeiras*, [...] de Jorge Croner de Vasconcelos

longínquo dos *Ballets Russes*, era um projecto modernista mas que, ao invés do cosmopolitismo de um Diaguilev, apostava num forte nacionalismo — a conjugação destas duas facetas constituiu um campo de acção ideal para Frederico de Freitas.

Ponte entre o lado erudito e o lado ligeiro,²⁷ a estética dos bailados assume a faceta "rancho folclórico" (instituição que tanto horror inspirava a Lopes Graça) para, com ausência de sentimentalismo, traço claro e rigoroso sabotar o "solidó" (encadeamento V - I) com uma ternura cúmplice e um esplendor digno de um *Petruchka*. Sem citar melodias tradicionais, Frederico de Freitas desvenda arquétipos que, em partituras como *Nazaré* (1948) se revestem de uma cor trágica, de tom, inclusive, mahleriano. O uso da dissonância, ora irónica, ora acre, o brilhantismo e a segurança da orquestração de uma mestria pouco comum, e para a qual o músico tem um ouvido infalível, a construção por blocos de grande eficácia musical e coreográfica, fazem desta série de partituras momentos altos da obra do compositor e da música portuguesa do século XX.

1.3.4.3. A descoberta do património

"Em muitos outros capítulos se perfila ainda a curiosidade intelectual de Frederico de Freitas: as pesquisas, investigações e publicações sobre Frei Manuel Pousão, as cantigas de Santa Maria, a música na obra de Gil Vicente, o Trovadoresco, O Galaico-Duriense, o Fado oitocentista e o seu sucedâneo, ainda conferências e estudos sobre música e autores do século XX, como *Debussy e o acorde de 5ª aumentada*, a problemática das obras de Schönberg e as 1200 recolhas de temas musicais folclóricos (muitos deles tratados depois em linguagem e instrumentos modernos), numerosos são os assuntos tratados pelo

(1940), *Inês de Castro* [...] de Rui Coelho (1940), *Ribatejo* [...] de Frederico de Freitas (1940), *O homem do cravo na boca* [...] de Armando José Fernandes (1941) e a *Dança da menina tonta* [...] de Frederico de Freitas (1941), que tiveram a colaboração de cenaristas e figurinistas do mérito de Bernardo Marques, Estrela Faria, José Barbosa, Maria Keil e Paulo Ferreira, ofereceram-nos as primícias de um bailado português [...]. Adstrito mais tarde ao Teatro de S. Carlos, o Verde-Gaio [...] perdeu muito das suas virtudes espontâneas primitivas." (Borba e Graça 1962:vol. 1,127-128)

²⁷ Delgado (2003b:2) fala mesmo em "terceira via", numa alusão à "third stream", designação criada pelo compositor americano Gunther Schuller, para um estilo que tentava reunir o melhor do jazz e o melhor da música erudita.

maestro, numa perene demonstração de cultura histórica, amor pátrio e consciência das evoluções estéticas e da sua contemporaneidade" (Cruz 2002).

Em Outubro de 1961, a revista *Gazeta Musical* fez um inquérito a dez compositores, a que responderam entre outros, Frederico de Freitas e Fernando Lopes Graça²⁸. Em resposta a uma pergunta sobre a existência ou não de uma tradição musical portuguesa, o segundo tem uma reacção algo surpreendente, ao afirmar: "Tradição musical portuguesa, se existe, é tão vaga e descontínua (e tradição descontínua já não é tradição) tão hesitante e historicamente tão tropeçante, que, na realidade, se torna altamente embaraçoso para um compositor nacional (quero dizer: aqui nascido e actuante) tanto o decidir se a sua arte deve ou pode nela integrar-se, como o afirmar que nela está de facto integrada..." Frederico de Freitas, por seu lado, responde: "Digo sem hesitar que existe uma tradição musical portuguesa. Porém, esta tradição histórica, por incúria de educação, aliás já vinda de longe, criou nos espíritos uma ideia errada. Estamos diante de uma situação paradoxal: a generalidade dirá não existir tal tradição (inclusive educadores) quando na realidade ela existe de facto, facilmente demonstrável pelas coordenadas históricas."

Se nas afirmações do primeiro se sente espelhada a triste realidade do lugar subalterno da música na nossa tradição intelectual e, por outro lado, a desconfiança de uma revalorização isolacionista da tradição que passe pela imposição de ditames estéticos limitados, nas afirmações do segundo transparece um dos lados mais simpáticos e lúcidos do patriotismo de Frederico de Freitas — a voraz vontade de exploração do nosso património. O compositor foi um obstinado estudioso do acervo nacional, tanto sincrónica, (recolhendo e harmonizando canções populares) como diacronicamente, ao estudar, divulgar e retrabalhar Martim Codax, Marcos Portugal ou o repertório da música tradicional

²⁸ Neste interessantíssimo documento são colocadas três perguntas a dez compositores. As perguntas são: 1) Em seu entender a música atravessa um momento de crise? 2) Haverá uma tradição musical portuguesa? Em caso afirmativo, acha que os compositores actuais devem (ou podem) integrar-se nessa tradição? 3) Que perspectivas poderão abrir à música portuguesa as novas técnicas de composição – dodecafonismo, música concreta, música electrónica?

Para além dos dois citados, responderam ao questionário Filipe Pires, Manuel Faria, Fernando Correia de Oliveira, Jorge Peixinho, Francine Benoît, Álvaro Cassuto, Armando Santiago e Maria de Lourdes Martins.

portuguesa²⁹.

1.3.5. O neoclassicismo

Entre as duas guerras, instala-se na música erudita europeia e americana, em reacção simultânea ao romantismo (e seus prolongamentos expressionistas) e ao impressionismo, um estilo cosmopolita, em que pontificaria pedagogicamente uma Nadia Boulanger, conhecido por neoclassicismo. Alimentando em parte o mito da música não-expressiva, que curiosamente ressurgirá num dos seus opostos (uma certa “vanguarda”), tal estética orienta-se para o ressurgimento das formas pré-clássicas, numa visão do barroco que por vezes resvala para adaptações demasiado mecânicas. Apesar de tal estilo ser eminentemente internacional, Freitas utiliza-o como mais uma das cores da sua paleta, como, por exemplo, na figuração neobarroca dos andamentos extremos do *Quarteto Concertante*. Aliás, tal tendência ganha vida pelo forte pendor que o compositor tem para a polifonia, nos mais variados géneros e conteúdos expressivos, “[...] esforço exaustivo no sentido de dominar todos os artifícios polifónicos, de resolver os mais transcendentos problemas da escrita a quatro, a oito ou mais vozes”. (Atalaya 1956:s.p.).

Não se poderá deixar de referir também no primeiro andamento da *Sonata* para piano (1944) em que, surpreendentemente se encontram ecos de um Paul Hindemith³⁰. Mas o espectro da “vocalização revivalista” (Delgado 2003a:62) do compositor é largo, das *Duas danças do século XVII*, com o seu perfume *fin-de-siècle*, à *Suite medieval* (1959) e à *Missa solene*, extraordinário exemplo de *pastiche* clássico-romântico, em que se fica partilhado entre a vacuidade estética da tentativa e o maravilhoso virtuosismo da realização. É curioso notar que esta sublimação de um exercício de escola onde não encontramos nada, nem sequer

²⁹ Frederico de Freitas é autor de uma produção para voz e piano, sobre textos exclusivamente de autores ibéricos, em que, como nas outras obras vocais, a exímia prosódia e a clareza da elocução do texto são de rigor.

³⁰ “[...] no campo da música para piano (ainda muito pouco conhecida) se destaca a Sonata, considerada como uma das melhores obras deste género na música portuguesa, existindo há já trinta anos.” (Delgado 2003b:1). Igualmente pouco conhecido é o *Tema e variações* (também de 1944).

remotamente nacionalista, tenha sido uma encomenda da Comissão do Duplo Centenário!

1.4. O intérprete, o musicólogo e o pedagogo

Já focámos a tendência nacionalista e patrimonial do compositor, mas é de referir que a sua intensa actividade nesse domínio não ficou confinada à temática nacional; aliás as três actividades a que faz referência esta secção parecem entroncar numa mesma atitude. Encontra-se em Frederico de Freitas um apetite insaciável de conhecimento que se regurgita numa intensa generosidade; tudo aquilo que assimila, transmuta-o na sua obra e transmite-o, quer como intérprete, quer como pedagogo, formal ou informalmente³¹.

Mesmo no âmbito do ensino liceal, que outros considerariam "modesto", a atitude apaixonada do compositor tornava-o " [...] um mestre popular, activo e dinâmico que transformava a aula num espectáculo, fazia os alunos cantar trechos de ópera com letra adaptada e levava para a aula gravações de música dos mais importantes compositores com grande agrado dos estudantes." (Latino 2003:121) Essa generosidade foi imperecível, sem vestígios de ressentimento, apesar de lucidamente Frederico de Freitas saber o quanto a instituição que, por excelência, o deveria acolher, o Conservatório, estava atolada em amadorismo³².

A tardia nomeação para o Centro de Estudos Gregorianos veio possibilitar-lhe

³¹ A dispersão das fontes torna beneditino o trabalho de compilação dos textos de Frederico de Freitas, que seria aliás de um extremo interesse. A título de amostra despreziosa segue-se uma resenha de alguns títulos de conferências, artigos e opúsculos: *História da Música, Música Tradicional, A música trovadoresca Peninsular e sua projecção na obra de Gil Vicente, Canções tradicionais portuguesas do ciclo da Quaresma e Páscoa, Os problemas da canção portuguesa, Tomás Borba, troveiro do canto infantil, lembrado no centenário do seu nascimento, Viana da Mota, pianista cosmopolita e compositor lusitano, no centenário do seu nascimento, O fado veio do Brasil, A modinha portuguesa e brasileira*. Isto sem contar a crítica musical nos jornais Panorama e Novidades, e a redacção de artigos para a Enciclopédia Luso-brasileira de Cultura.

³² "O Conservatório fecha-se numa orientação assaz condenável quanto à recrutação do seu pessoal docente. Inexplicavelmente não se abrem concursos para as vagas que surgem [...] Torna-se, portanto necessário reformar urgentemente o ensino do Conservatório, mas a reforma terá de incidir tanto nos planos de estudo, com também nos serviços docentes. [...] será necessário esperar uma boa dezena de anos para a formação de novos executantes temperados por novos estudos." (Freitas 1958). Cinco anos mais tarde o compositor afirma: "Quem poderá discernir neste mar confuso e turvo em que o próprio ensino oficial está comprometido? Neste campo, as minhas desilusões têm sido grandes e até inesperadas." (Freitas 1963:9).

veicular "a sua erudição, a sua sólida formação técnica que lhe permitia resolver todos os problemas com elegância". (Latino 2003:121).

Este instinto pedagógico preside igualmente à sua actividade como maestro³³; um "cuidadoso estudo dos estilos" (Portugal 1999:vol.12,954) subjazia a um vasto reportório onde primam as primeiras audições, nacionais e absolutas³⁴ e é difícil "dar uma ideia das muitas gravações por ele efectuadas" (Barros 2003b:7). Em anexo apresenta-se uma cronologia de estreias radiofónicas (ver anexo VIII) e ao vivo ³⁵ baseada no texto que finaliza o artigo de Moreau (2003:95-115), complementado por diversas fontes. Escusado será dizer que também neste campo a compilação de base está por fazer; não sendo tal o propósito deste trabalho pretende-se, apesar disso, dar uma imagem das linhas de força da frenética actividade de Frederico de Freitas maestro³⁶.

Uma análise, mesmo superficial, permite-nos constatar o espaço concedido à música portuguesa sua contemporânea, com primeiras audições de Júlio Almada, Gualtério Armando, Cláudio Carneiro, Rui Coelho, Manuel Faria, Alberto Fernandes, Armando José Fernandes, Fernando Lopes Graça, Alberto Gomes, Armando Leça, Luís Rodrigues, José Siqueira, Berta Alves de Sousa e Jorge Croner de Vasconcelos. Por entre as estreias nacionais, existem algumas, reveladoras das lacunas da vida musical portuguesa, como a *Serenata Haffner*, excertos da ópera *Così fan tutte* e a *Serenata*, para duas orquestras, de Mozart, a oratória *Elias* de Mendelssohn, *O dilúvio* de Saint-Saëns, *Os ideais* de Liszt, o *Canto do Advento* de Schumann, o *Requiem* de Fauré, *O caçador maldito* de César Franck, assim como várias obras de Carl Philipp Emanuel Bach. A nível de

³³ "Uma orquestra sinfónica itinerante seria concerteza o mais eficiente meio para realizar a obra de cultura que todos temos por necessária. A música sinfónica é a que pode alcançar de maneira mais activa e rápida os efeitos desejáveis." (Freitas 1963:12)

³⁴ "Ele era extremamente ávido e curioso de conhecer tudo e um apaixonado pelo estudo de partituras. Mais do que o ensino do Conservatório, esta paixão e curiosidade é que lhe criou os mecanismos para ser o grande compositor que conhecemos" (Delgado 2003b:3)

³⁵ É de salientar o facto de, contrariamente ao que se passava no antigo regime, a situação na rádio nacional ser hoje radicalmente diferente. "Já sem orquestras e, pasme-se, já sem estúdio de gravação — instrumento fundamental numa rádio nacional — a Antena 2 também desistiu de encomendar obras e reduziu ao mínimo as colaborações, a recuperação do espólio e actividade editorial." (Ferreira 2002).

³⁶ " [...] calcula-se que o número de presenças de Frederico de Freitas à frente de um conjunto orquestral se aproxime dos dois milhares. [...] Houve pois necessidade de excluir a grande maioria dos concertos, entre os quais a quase totalidade dos muitos [...] que a Emissora Nacional e a F.N.A.T. [...] organizaram [...]" (Moreau 2003:94).

compositores mais próximos da sua época, citaremos Arnold Bax, Carl Busch, Ferruccio Busoni, Dmitri Chostakovitch (a *5ª Sinfonia*), Frederic Delius, Georges Enesco, Gerlach, Paul Hindemith, Gustav Holst, Arthur Honegger, Désiré Inghelbrecht, Armin Knab, Guillaume Lekeu, Marcel Mihalovici, Carl Nielsen (*Sinfonias nos. 2 e 4*), Godofredo Petrassi, Marcel Poot, Jean Knudage Riisager, Jean Rivier e Igor Stravinski (*Pulcinella*). Em Freitas (1963) o autor recorda outras audições de que não foi possível encontrar menção: Béla Bartók (*Música para cordas, percussão e celesta*), Alban Berg (sem menção de obra), Alfredo Casella (*Scarlattiana*), Dimitri Chostakovitch (o *Concerto para piano, trompete e orquestra*), Marcel Landowski, Bohuslav Martinu (a *Sinfonia concertante*) William Walton (o *Concerto para viola*) e Moreau (2003) cita ainda, mas sem as incluir na cronologia por ele elaborada, as seguintes obras: *Cançoneta* de Joaquin Rodrigo (1950), *Cinco danças rituais* de André Jolivet (1964), *Suite rústica* e *Concerto para piano nº1* de Fernando Lopes Graça (1965). Segundo Côrte-Real (2003a), Frederico de Freitas terá iniciado a preparação de *Le Roi David* de Arthur Honegger.

Tendo sido o estudo das partituras, para Frederico de Freitas, o meio privilegiado de aprendizagem, é tentador relacionar as obras que dirigiu³⁷ com a sua caracterização estilística, mas três factores dificultam a tarefa³⁸. Em primeiro lugar, o facto de factores alheios à vontade do compositor condicionaram as suas escolhas (encomendas, ocasiões oficiais, etc.); em segundo, falta obviamente fazer a recensão de todas as apresentações do intérprete. Por fim, o próprio ecletismo do artista facilita o relacionamento e a interacção entre estes factores. Seria, no entanto, importante chamar a atenção para o facto do estudo das partituras de Mahler ter deixado as suas marcas em *Nazaré*, de a referência a Bartók (Freitas 1963) dizer respeito a uma obra cuja linguagem harmónica se

³⁷ No anexo XI é apresentada uma lista (não exaustiva, pelas razões acima referidas) dos compositores interpretados por Frederico de Freitas.

³⁸ Em carta a Manuel Faria, datada de 19 de Novembro de 1963, Frederico de Freitas afirma: "A dualidade compositor e chefe de orquestra, não se conjuga tão acertadamente como à primeira vista possa parecer, embora ambas obriguem à decisão. Mas quantas vezes corresponderá à aparente decisão de todas as vistas insuspeita, uma exitação, uma reticência, uma dúvida, que como espinho se crava em nossa consciência...Assim o binómio multiplica o problema, dando-lhe duas dimensões de características diferentes e qual delas a mais preocupante" (Casado 2003a:220). .

reflete na *Fantasia Concertante* e de o sinfonismo de um Chostakovitch, de um Nielsen ou, sobretudo, de um Honegger pairar no lado mais monumental e denso da sua produção. O exemplo de Manuel de Falla é algo a que voltaremos subsquentemente, mas convém referir que Frederico Freitas realizou uma orquestração das *Sete canções populares espanholas* que seria interessante ressuscitar.

Dois compositores são, por estranho que possa parecer, pouco interpretados por Frederico de Freitas, apesar de constituírem marcos basilares no seu horizonte estético: Claude Debussy ("Debussy norteava a minha estrada musical com uma luz e um encanto todo novo." (citado em Côrte-Real 2003b) e Igor Stravinski³⁹.

1.5. Notas sobre a personalidade estética de Frederico de Freitas

Que poderá significar a afirmação: "Detesto os filósofos. Não vejo neles mais do que a especulação de ideias. Mas a música preocupa-me demasiado para que possa pensar noutras coisas" (Freitas 1957). Um Frederico de Freitas, surpreso com o seu próprio ecletismo, não é um doutrinário monolítico da multiplicidade mas uma grata vítima da sua curiosidade insaciável, e cujas tentativas de integrar num discurso sobre a música as suas diversas vertentes amiúde são inábeis.⁴⁰ Uma tal centralidade conota-o inevitavelmente com as vicissitudes políticas de um regime, que delimitava o único quadro de trabalho possível, mesmo para aqueles

³⁹A música de Stravinski, inclusive nos seus voltes-face estilísticos, foi uma fonte de inspiração perene para Frederico de Freitas, em aspectos tão variados como os que aparecem na *Suite colonial*, nos bailados da fase Verde Gaio, em passagens do *Concerto* para flauta (que não deixam de lembrar o neoclassicismo stravinskiano) e arrisca-se aqui a hipótese de o exercício serial de *Pentafoni*, não ser alheio à última fase do compositor russo.

⁴⁰ É interessante citar aqui um texto promocional, aparentemente anónimo, que, cândida e inconscientemente resolve no papel um conflito que detecta com alguma intuição: "Frederico de Freitas assinava *Melodias Espanholas, Dois Sonetos de Camões, Chuva de Setembro*... Guedes de Freitas era para *As lavadeiras de Caneças, Recrutados e Sopeiras, Santo António do "Chá de Parreira", Alfoces da "Água-Pé"*...

Confundiram-se, harmonizaram-se, finalmente, os dois — o mesmo! — numa obra em que a música *séria* tem o encanto atraente da música ligeira e esta, — a que anda nas cantigas da rua, nos discos sempre repetidos e sempre ouvidos com agrado, essa música que ilumina um quadro de revista, que realça uma cena de filme, faz queridos os personagens que a infiltram na alma popular, ingénua e embevecida; essa música que quási se eterniza, hoje na voga contagiante, anos passados como um murmúrio saudoso — é tratada com os cuidados, a *técnica*, a Arte da música *séria*" (texto na capa da partitura de *Rumba* citado in Cascudo 2003a:163).

arredios aos entusiasmos totalizantes. Tantas vezes nas situações politicamente extremadas se faz sentir o quão certo é o juízo de Hölderlin ("o contrário de um erro é outro erro") e o quão opressiva é a vontade de erradicar outros amores que não os dos (fatalmente transitórios) projectos de poder.

Fernandes (2002) resume bem a situação ao escrever: "Não se pode desligar uma obra das suas condições de produção e recepção, mas também não se pode confundir a valorização estética com ideologia ou mesmo com a conduta ética ou moral de quem a produz." Se como diz Teresa Cascardo, "O Nacionalismo [...] primeiro, e a Guerra Fria, depois, determinaram não só a própria criação, mas também o que de ela era dito e não dito." (Cascudo 2003b:35) é forçoso notar que o não dito sobre a obra e o pensamento do compositor, então e agora, é de uma particular importância. Existe um lado perfeitamente insuspeito em Frederico de Freitas e o seu comprometimento, ou antes a sua não oposição declarada, não anda longe dos de outros nomes que, hoje em dia, servem o regime democrático. Outro grande músico, nos antípodas do salazarismo, Fernando Lopes Graça (que dedicou a Freitas a sua *Suite rústica nº1*) afirmou aquando da sua morte: "Frederico de Freitas era uma pessoa, além de delicada, grandemente estimável como Homem e Artista, e custa vê-lo assim desaparecer do convívio dos seus amigos e da vida musical portuguesa, que soube honrar sem compromissos indevidos." (citado in Côrte-Real 2003a:45)⁴¹.

Mas como salienta Alexandre Delgado "Havia muitas coisas que não existiam por serem do regime, estavam simplesmente no ar naquela época." (Fernandes 2002) Efectivamente, entre algumas convicções do músico que contêm zonas de sobreposição, mais ou menos vastas, com alguns dos tiques ideológicos do corporativismo, na sua versão lusitana, citaremos dois exemplos que revestem um particular relevo na personalidade estética, de Frederico de Freitas.

Em primeiro lugar, o pendor místico, fascinante tema (musical e sociologicamente) que por si só mereceria um estudo; indubitavelmente sincero, o seu sentimento religioso perpassa no melhor e no pior da sua produção. Por um

⁴¹ Há que referir, o profundo sentido de amizade que era marca do Homem Frederico Freitas, que não recuará mesmo perante divergências políticas e arbitrariedades do poder (ver Côrte-Real 2003a: 45).

lado, certas passagens da sinfonia *Os Jerónimos*, sùmula do mais hierático Freitas, e a *Missa Regina Mundi* correspondem de perto ao voto do compositor " [...] a música deve não só desempenhar a função de convidar à meditação — pelos pensamentos elevados que desperta — como ainda, por sua força expansiva e superlativamente anímica, contribuir de maneira efectiva, para a aproximação do homem a Deus através da oração cantada." (Faria 1973:35). A segunda destas obras, "cuja interioridade e delicadeza sugere uma inesperada afinidade com a música coral de Francis Poulenc" (Delgado 2003a:65), "busca a suspensão do espaço, como que uma flutuação" (Freitas 1963:8). Por outro lado, deparamos com algo como as *Sete palavras de Nossa Senhora*, autêntico Saint-Sulpice de Celorico (parafraseando o Eça dos Maias) com um inenarrável poema do Padre Moreira das Neves.

A obsessão da acessibilidade da mensagem musical, que parece ser uma doença de um certo século XX, em vias de se tornar endémica no presente tempo, é crucial numa música religiosa que se pretenda litúrgica, mas o compositor, caracteristicamente, contrapõe: "Confundi-se o desejado género acessível e facilmente assimilável com um género piegas e nefelibata falho de invenção e sentido próprio, o qual veio a resultar na mais indesejável vulgaridade." (Faria 1973:35).

Aliás a questão da acessibilidade acaba por ser central na outra área em que a sensibilidade do autor se sobrepõe, parcialmente, aos tiques ideológicos em vigor: o nacionalismo. Para lá dos aspectos referidos anteriormente, e da preponderância de uma temática literária nacional, mesmo quando não espelhada sistematicamente na temática musical, como na sinfonia *Os Jerónimos*,⁴² Frederico de Freitas tenta desenhar um traço de união através da sua produção mediante a óptica nacional: " [...] em toda a obra que escrevi por mais ousada ou transcendente que fosse a técnica empregue uma preocupação sempre me dominou a de me identificar com a terra onde nasci e com o povo a que pertenço" (Freitas 1968:8). Mas em 1963, no programa radiofónico "O gosto pela música" de João de Freitas Branco e em resposta à pergunta "Acha que o tão falado abismo

⁴² Obra que mereceria uma vasta análise.

que desde o século passado se cavou entre o compositor e o público está a desaparecer ou pelo contrário está a aumentar?" Frederico de Freitas começa, no oposto dos populismos passados e presentes, por remeter para a necessidade de uma definição do conceito de público, e acrescenta: "não haverá adentro de portas mais do que um público distinto?" Esta tão esquecida evidência, ou seja, a de que falar de um gosto do público, no singular, para justificar estéticas ou orçamentos, é pura tolice ou manifesta má-fé, é saudavelmente recordada pelo músico que afirma" [...] ser uma constante histórica o choque entre os criadores que inovam e a comodidade de uma sociedade conservadora." (Freitas 1963:2)

Aliás, se exceptuarmos o caso óbvio da música ligeira, talvez um dos fios condutores da produção de Frederico de Freitas (para além do signo da dança ⁴³ e do ecletismo) é a permanência da escrita contrapontística (textura musical que desde a polifonia clássica não é geralmente identificada com o espírito lusitano), é a polifonia nos mais variados estilos mas quase omnipresente⁴⁴. Facto tanto mais de assinalar, quando a densidade polifónica é inimiga das estéticas que promovem a simplicidade. A variedade e coerência das estratégias contrapontísticas de Frederico de Freitas mereceria um estudo analítico aprofundado.

A obsessão com as raízes nacionais leva-o a considerar que "As famigeradas técnicas de composição, muito especialmente as designadas por música concreta e música electrónica, como de certo modo o dodecafonismo, ou outras destas derivadas, tendem, *a priori*, para uma expressão universalista e unitária que parece ser inconciliável, justamente, com os elementos e valores étnicos que vincam a tradição.

Até ao presente será possível distinguir, pela audição, a música deste ou daquele país; com as novas técnicas, tão caracterizadas por carência de autoctoneidade, não parece vir assim a acontecer, a avaliar pelo estado actual da composição musical." (Freitas 1961a:329).

Mas tal receio de uma vanguarda não nacionalista é temperado com a sua

⁴³ A expressão é de Alexandre Delgado (2003a)

⁴⁴ "O polifonismo, muito denso, acusa a libertação das fórmulas do barroco, antes se inspira no primitivo contraponto medieval. " (Atalaya 1956:s.p.) a propósito da *Missa Regina Mundi*

curiosidade natural e o gosto do trabalho bem feito "Na verdade, tornei-me curioso dessas novas modalidades da música contemporânea [música electrónica e música concreta]. Cheguei a procurar um meio de as poder ensaiar." (Freitas 1963:9) chegando a exprimir um equilibrado meio termo entre as suas tendências divergentes: "Julgo ainda que todas as técnicas serão úteis, na medida em que servem o pensamento original, e este se conserve vinculado à tradição espiritual do seu país" (Freitas 1961a:329)

Num registo mais íntimo, qual o de uma carta ao seu ex-discípulo Manuel Faria, datada de 1963, Frederico de Freitas selecciona como obras que considera dignas *A igreja do mar*, o *Quarteto concertante*, o *Concerto* para flauta, *D. João e as sombras*, *Os Jerónimos*, a *Dança da menina tonta*, (Cascudo 2003a:221), lista em que privilegia o tom mais modularmente rigoroso da sua produção; e o facto de que a imagem de profundidade composicional e bosquejo técnico e expressivo que, com razão, almejava transmitir não passasse, chega a ser gerador de alguma amargura. Aquando da segunda audição, em 1970, da *Sonata* para violino e piano, datada de 1946, o compositor escreveu estas palavras numa das guardas da partitura: "Em 24 anos, duas audições !!! Será possível que ainda volte a escrever música?!" (Cascudo 2003a:222)

Em Frederico de Freitas, a riqueza variada da produção e a irrefragável honestidade intelectual e lucidez artesanal mesmo nos momentos mais datados, dão a imagem de uma personalidade em que o amor da música e a intrínseca curiosidade foram sempre mais fortes que qualquer ideário transitório. Em vez de se deixar infiltrar a apreciação musical pelas improfícuas polémicas da História recente "Chegou talvez o momento de, mais modestamente, estudar as músicas do período tentando percebê-las nas suas coordenadas musicais." (Cascudo 2003a:30). Ao pegar numa obra determinada (o *Concerto* para flauta) este trabalho tentará, nos capítulos seguintes, responder a esse voto.

Capítulo II

Concerto para Flauta e Orquestra

Capítulo II - *Concerto* para flauta e orquestra

2.1. O processo interpretativo

A interpretação musical é um processo complexo e polêmico, na medida em que abrange temas tão diversos como a notação musical e suas limitações, a análise de execução, a técnica do instrumento, a cultura e suas variáveis, a individualidade do intérprete, as correntes estético-filosóficas, entre outras. Por todas estas razões, não podemos falar de interpretação musical, mas sim de interpretações musicais. A crença de que o problema da interpretação é, antes de tudo, o respeito ao texto e à vontade histórica é, na realidade, uma consequência não apenas do historicismo da nossa época, mas também da própria história da música e da interpretação musical, movimentando-se de uma maneira fluente e estando, em parte, dependente das correntes estético-filosóficas e técnico-musicais da época, deve situar-se no contexto da criação, na personalidade do compositor, nos acontecimentos que inspiraram a obra e no meio histórico-cultural, encontrando uma cumplicidade entre criador e intérprete, permitindo vivenciar o nascimento da obra.

Um dos problemas básicos da interpretação reside precisamente em chegar ao "espírito" da obra, inscrevendo-se o processo interpretativo numa latitude de parâmetros quase ilimitada. O processo de interpretação musical é um processo de construção através da participação activa e do envolvimento do indivíduo com a obra e não meramente uma cópia do produto do compositor, envolvendo processos de decisão, manipulação, discriminação, identificação de motivos, da descoberta do significado e função desses motivos dentro da composição. A capacidade interpretativa envolve a inteligibilidade, a destreza e o sentimento. O seu refinamento implica o aperfeiçoamento das habilidades e a identificação com os materiais escolhidos sentindo a sua potencialidade expressiva. A interpretação implica, também, o exercício de um pensamento penetrante e analítico do estilo, da construção musical da obra e do que contém cada som para poder trazer para o mundo audível e visível o que na obra musical, enquanto partitura, é invisível e silencioso. A sua peculiaridade consiste em dar existência plenamente qualitativa

à obra, que não estava mais do que abstractamente qualificada. É aqui que o intérprete se revela imprescindível para a consumação da obra musical, ou seja, levá-la do seu estado de existência puramente virtual ao de existência real, de encarnar concretamente o que não existe senão no estado de possibilidade na partitura.

O intérprete forma na obra a sua experiência concreta, a sua vida interior, a sua irrepetível espiritualidade, a sua reacção pessoal ao ambiente histórico em que vive, os seus sentimentos, pensamentos, crenças e aspirações. Daí que, como foi já referido anteriormente, se fale em interpretações e não em interpretação musical. Todas estas formas de sentir e pensar a música se reflectem numa interpretação única e irrepetível legando à interpretação uma diversidade e revitalização constantes, mesmo quando interpretada pelo mesmo intérprete em diferentes momentos. Sabemos que é quase impossível executar uma obra de igual forma, dado que o momento é diferente com todas as condicionantes que são inerentes ao acto criativo. O que é realmente único é a recriação do texto interpretado.

A grande superioridade da obra musical face às outras artes é de nunca se encarnar definitivamente, de permanecer sempre rica de possibilidades, à espera de encarnações sempre renovadas que lhe permitam reviver indefinidamente uma constante actualização e um renascimento protagonizado pelo intérprete como criador. O intérprete é certamente um instrumento de reencarnação da obra conferindo-lhe um estatuto sempre renovável de uma arte que é intemporal. A obra musical não existe plenamente senão na realidade subjectiva de uma contemplação. Esta só encontra a sua realidade na sua temporalidade construtiva, através da subjectividade criadora inerente à interpretação. "A experiência com a música é uma inevitável experiência do tempo: as obras têm um movimento íntimo de que o tempo é a chave de leitura da sua estrutura, do seu conteúdo, da sua interpretação, da sua fruição" (Pombo 2001:14). Pela sua natureza temporal e pelas suas características de movimento, a obra musical renova-se a cada interpretação. Tal como afirma Roger Sessions "a música não está totalmente presente e nem as ideias de um compositor estão plenamente expressas numa única interpretação real ou idealizada. Ela é na verdade, o

resultado da soma de todas as interpretações possíveis sem deixar de tomar como referência que o número de interpretações possíveis tem como limite absoluto o próprio texto, a partitura" (Sessions 1974: 85).

A interpretação tem sempre uma profunda marca interior do tempo em que é executada, independentemente do tempo real em que é concebida. O facto de não existir uma interpretação arquétipa, que sirva de modelo a todas as outras, que resuma todos os aspectos que oferece uma obra, demonstra que não pode haver uma perspectiva absoluta acerca de uma obra musical, uma visão ou interpretação única. Podemos aqui abordar a questão da tradição. Esta pode consagrar enormes distorções, na medida em que certas idiossincrasias das interpretações totalmente pessoais de grandes intérpretes do passado, que se transmitem pelas várias gerações, podem distanciar-se do pensamento original do compositor.

Desta forma poder-se-á concluir que a interpretação de uma obra musical não é de todo objectiva, isto é, não podemos falar de objectividade na interpretação, uma vez que esta depende de inúmeros factores internos e externos que interferem no processo da interpretação. O intérprete só é objectivo na sua interpretação quando compreende que esta foi, é, e será sempre subjectiva. O próprio em cada interpretação, é enunciar um ponto de vista particular, que actualiza momentaneamente uma virtualidade da obra, sem, no entanto, excluir outras actualizações possíveis que conduzem à diversidade. A uniformidade na interpretação musical é um equívoco.

Todos os conceitos a ela inerentes são válidos, desde que se insiram no contexto da própria época. No entanto, são também sempre questionáveis. Daí, a importância em reflectir sobre esta temática que se apresenta pertinente no momento, uma vez que um dos objectivos deste estudo se prende com a interpretação do *Concerto para flauta e orquestra* de Frederico de Freitas.

Abordar esta temática, tão vasta e polémica, é definitivamente um desafio constante que se impõe a qualquer intérprete, uma vez que a interpretação não é delimitável, conferindo-lhe sempre, e cada vez mais, a sua renovação dentro de um espírito criativo, que é inerente à condição humana.

2.1.1. O Concerto para flauta e orquestra

"Meu Exm^o. Amigo: Estive ontem no Tivoli, graças ao seu amável convite. Como sempre [,] gostei francamente do compositor e do maestro. Embora a minha sensibilidade esteja formada pela música clássica, as suas duas peças situam-se ainda no limite da compreensão e apreensão de que sou capaz. [...] O concerto pareceu-me de grande qualidade e teve o privilégio de um excelente solista num instrumento tão difícil como a flauta [...]". (Marcello Caetano em 10 de Dezembro de 1961 in Cascudo 2003a: 219)

O concerto para flauta e orquestra foi escrito entre 1953 e 1954 e é dedicado "a meu neto Rafael Alexandre"⁴⁵. A orquestra comporta 2 flautas (2^a também flautim), 2 oboés, 2 clarinetes em sib, 2 fagotes, 2 trompas, 3 trompetes, harpa, caixa, bombo, xilofone e cordas ⁴⁶. A obra está dividida em três andamentos:

- I Allegro vivo (finalizado em Lisboa a 29 de Novembro de 1953)
- II Larghetto (completado na Quintaninha⁴⁷ a 21 de Julho de 1954)
- III Allegro animato e molto gioviale (completado na Quintaninha a 3 de Agosto de 1954)

A partitura não está publicada existindo um único registo comercial (referência). Segue-se o quadro das audições conhecidas da obra⁴⁸.

⁴⁵ Rafael Alexandre (1953-)

⁴⁶ A partitura inclui uma parte de timbales (que aliás se resume a três curtas intervenções) que se encontra riscada. Dos registos magnéticos existentes da obra, só o de Luís Boulton faz ouvir os instrumentos; é, portanto de supor que tal supressão seja vontade expressa do compositor

⁴⁷ Na Quintaninha, perto de Colares, está sita uma propriedade, pertença do compositor

⁴⁸ Cumpre referir que há vinte anos que a obra não é executada o que, dado a sua qualidade, é uma lacuna que se torna urgente preencher.

Data	Local	Organização	Solista	Orquestra	Maestro
12/6/56	Cinema Império (Lisboa)	Juventude Musical Portuguesa	Luís Boulton ⁴⁹	Orquestra de Concertos da Emissora Nacional	Frederico de Freitas
28/6/56	Teatro Tivoli (Lisboa)	Festival "30 anos de cultura portuguesa" — Emissora Nacional	Luís Boulton	Orquestra Sinfónica Nacional	Frederico de Freitas
9/12/61	Teatro Tivoli (Lisboa)	Emissora Nacional	Rafael Lopez del Cid	Orquestra Sinfónica Nacional	Frederico de Freitas
18/1/67 ⁵⁰	Teatro Rivoli (Porto)	Câmara Municipal de Porto	Carlos Franco ⁵¹	Orquestra Sinfónica do Porto	Silva Pereira
12/7/68	Estufa Fria (Lisboa)	II Festival de Música Portuguesa — Câmara Municipal de Lisboa	Carlos Franco	Orquestra Sinfónica Nacional	Frederico de Freitas
8/11/72	Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa)	Temporada da Orquestra Gulbenkian	Carlos Franco	Orquestra Gulbenkian	Frederico de Freitas
18/5/75	Teatro Municipal de São Luiz (Lisboa)	Temporada de concertos da Orquestra Filarmónica de Lisboa	Carlos Franco	Orquestra Filarmónica de Lisboa	George Thymis ⁵²
20/5/75	Teatro Municipal de São Luiz (Lisboa)	Temporada de concertos da Orquestra Filarmónica de Lisboa	Carlos Franco	Orquestra Filarmónica de Lisboa	George Thymis
16/2/83	Teatro da Trindade (Lisboa)	Rádiodifusão Portuguesa	Carlos Franco	Orquestra Sinfónica da RDP	Leonardo de Barros ⁵³

⁴⁹ Luís Hais Boulton nasceu em Vila do Conde a 5/9/1908, tirou o curso Superior de flauta no Conservatório de Música do Porto a 5/4/43 entra como professor do Conservatório de Música de Lisboa. Foi solista da Orquestra Sinfónica Nacional

⁵⁰ A carta de Frederico de Freitas, datada de 13/3/67 refere-se, sem dúvida a esta execução. Na nossa referência (Franco 2003) existe uma ligeira confusão do entrevistado, que se estende igualmente às datas das execuções, documentadas pelos programas (Ver anexo V)

⁵¹ Carlos Franco nasceu em Lisboa, tendo sido discípulo de Luís Boulton. Ocupou os cargos de solista da Orquestra de Concertos da Emissora Nacional e da Orquestra Sinfónica do Porto. Aperfeiçoou-se em França com Jean-Pierre Rampal, foi activo igualmente como solista e no campo da música contemporânea, colaborou com Jorge Peixinho.

⁵² George Thymis nasceu em Salónica em 1925. Activo primeiro como pianista, com formação no seu país natal e no Mozarteum de Salzburgo, apresentou-se com orquestra, em recital e com o Thessaloniki Trio. A partir de 1962, iniciou a carreira de chefe de orquestra, ocupando em 1971, o posto de director titular da Orquestra Sinfónica de Salónica. Dirigiu regularmente no Festival Internacional de Atenas e no Festival de Salzburgo.

⁵³ Leonardo de Barros nasceu em Lisboa. Estudou na Fundação Musical dos Amigos das Crianças. Aos 15 anos ingressou na Orquestra sinfónica da Emissora Nacional como contrabaixista. A partir de 1982, torna-se solista e maestro convidado. Estudou direcção com Silva Pereira e Hans Herbert Joris. Desenvolve uma intensa actividade como maestro, em Portugal e no estrangeiro.

2.2. Contextualização da obra

A época em que compôs esta obra corresponde a um período na criação de Frederico de Freitas que vê aparecer como obras (Cascudo 2003c) uma música de cena para o *Arremedilho de Guimarães* espectáculo de F. Lage, António Lopes Ribeiro e Francisco Ribeiro apresentado no Castelo de Guimarães (1953) e as *Bagatelas* para piano (1953)⁵⁴. Em 1954, o compositor conclui a *Missa Regina Mundi, Três peças simples (ou sem importância)*, para violino e piano e a obra de circunstância *Marcha dos voluntários da Índia*⁵⁵.

Durante os anos de 1953 e 1954 dá-se um abrandamento da actividade de Frederico de Freitas como intérprete, pois abandona o cargo de maestro da Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto, não sem antes ter dado uma importante primeira audição: a da *Sinfonia per orchestra* de Fernando Lopes Graça, cujo iberismo, patente em particular no segundo andamento, lhe deve ter agradado sobremaneira. Para além desta obra maior da produção sinfónica portuguesa, Frederico de Freitas estreou igualmente *Coral* de Luís Rodrigues, *Canto a Turina* de Elena Romero, *Uma noite no Escorial* de Gualtério Armando, e *Ala! Ala Arriba* de Alberto Gomes. No ano subsequente (1954) em que, segundo Moreau, o compositor teria dirigido apenas dois concertos é de salientar a interpretação de *Pedro e o Lobo* de Prokofieff, compositor cuja estética paira por sobre passagens do *Concerto*.

Numa época de acalmia da intensa actividade interpretativa, tem-se a impressão de que, para lá dos habituais trabalhos de circunstância que espelham, como habitualmente, a proficiência artesanal do compositor, existe um experimentar de várias direcções. De entre estas, nem sempre seguidas até ao fim, avultam o intimismo místico de *Missa Regina Mundi*, que, sem dúvida, é uma das vertentes mais profundamente pessoais de Frederico de Freitas e o *Concerto*, objecto do presente trabalho. Numa perspectiva de legado às gerações vindouras, expressa

⁵⁴ É interessante assinalar que no mesmo ano são escritos dois arranjos para orquestra: o da *Chaconne* da partita nº2 para violino solo de Bach e o de *A Portuguesa*.

⁵⁵ Datam da mesma altura duas partituras que permanecerão incompletas *As máscaras* para quinteto de sopro e uma outra que, como se verá adiante, não deixa de ter relação com o Concerto de Flauta: o *Quarteto n.º 2* um só andamento concluído, dado em primeira audição pelo Quarteto Lacerda.

na dedicatória e suas circunstâncias, Frederico de Freitas consegue escrever uma obra que, para além da já usual riqueza da elaboração e solidez do ofício, é aquela que, no seu acervo, mais perfeitamente congrega o ecletismo das suas várias facetas com o classicismo da construção. Os elementos de análise que se seguem procurarão dar uma ideia e abrir caminhos para uma avaliação das estratégias composicionais de Freitas e da tal articulação com a sua personalidade estética e o seu mundo poético. Alexandre Delgado afirma (Delgado 2002) que "Podemos aprender a orquestrar só através da análise das suas obras". Tal afirmação que, dada a variedade e a consistência das paletas orquestrais do compositor, só muito ligeiramente é hiperbólica, pode, sem grande entorse da verdade, aplicar-se aos aspectos melódicos e harmónicos. Uma obra como o Concerto de flauta apresenta uma variedade de abordagens técnicas que constituiriam um excelente ponto de partida para a abordagem de um grande número de técnicas de composição. O colocar destas ao serviço da superior ordem das formas clássicas, (sonata, rondó, etc.) e a sua hierarquização, adentro do universo expressivo do compositor, são dois dos aspectos fascinantes, que progressivamente se vislumbram no curso da análise. Pretendemos assim chamar atenção para aspectos a aprofundar em futuras abordagens de uma obra que, após as "revelações" de 2002, permanece a grande mal-amada.

2.3. Elementos analíticos

A variedade atrás explanada reflectir-se-á forçosamente na metodologia da análise. Optou-se por expressar por meio de quadros as hierarquias formais e as características de cada secção a nível dos caracteres melódicos, rítmicos, métricos e agógicos de cada uma das partes. São igualmente referenciados alguns dos aspectos mais salientes da construção motivica (amiúde cerrada) da obra, assim como factores da orquestração, quando essa contribui para as delimitações formais e para a alternância concertante.

O texto, referindo-se a esses quadros (que por sua vez são esclarecidos por ele) pretende, por um lado, chamar a atenção para pontos de mais particular discussão e necessitando argumentação e, por outro, pôr em relevo aquilo que

esteja relacionado com a direcção da música e o gesto formal. Pretende-se assim evitar uma análise exaustiva, privilegiando uma visão global que o detalhe pode esclarecer.

A terminologia remete, como nos parece adequado, não só em geral, como, em particular, numa obra de uma personalidade artística tão eclética, para uma série de conceitos descritivos e analíticos de diferentes proveniências. A designação dos modos baseia-se na mais comum das teorizações medievais (dórico- ré, frígio- mi, lídio-fá, mixolídio, sol) com adjunção das designações renascentistas (eólio- lá, jónio-dó) e com a utilização da expressão de modo lócrio para o modo de si. Os termos maior e menor ficam reservadas para a tonalidade, com as possíveis dominantes secundárias e outros empréstimos, com a ressalva, no caso do modo menor, da utilização da versão melódica da escala. Quando apenas uma nota, sem adjectivação, é designada como tónica, tal denota ou uma situação extremamente ambígua do ponto de vista do material que engendra tal atracção, ou, como no caso das cadências interrompidas, um conjunto de virtualidades que não encontram expressão imediata.

Outros dos termos descritivos provêm de tradições analíticas várias como a análise temática de raiz schonberguiana (liquidação, extensão) ou a análise schenkeriana (prolongação). A problemática ligada às relações entre *tempi* é remetida para o capítulo IV, já que a hipótese proposta tem a ver, em parte, com a tradição interpretativa da obra.

Ao elaborar o texto, procurou-se não esquecer as conotações simbolico-poéticas de certos gestos musicais, quer estes pertençam à tipologia das formas (o conflito inerente à forma-sonata), ao acervo expressivo da linguagem musical ocidental (os apelos em trítone do segundo andamento, texturas características como a barcarola, o nocturno ou a tocata), quer iluminando a música dita pura com as associações de certos gestos com referências extra-musicais (argumentos de bailado, títulos de obras). Com efeito, o risco da análise "pura e dura", com falaciosa aparência de cientificidade, é o de ser algo improfícua na tentativa de elucidar a ressonância estética da obra musical, a qual é servida por, mas só parcialmente coincide com a elaboração técnica. Para lá da evidência de que a análise não é uma ciência exacta, e de que o facto artístico comporta, por

definição, uma quota-parte de não dito e de mistério, procurou-se dar, com estes elementos, uma ajuda ao intérprete e ao ouvinte, para que estes possam ir mais além no estudo e fruição da obra.

2.3.1. *Allegro vivo*

O *Allegro vivo* é uma forma-sonata, com três temas bem distintos. O tema I, com a indicação de compasso C⁶⁶, apresentado na flauta, é uma tocata, introduzida por uma interjeição orquestral, pedal da dominante em oitavas descendentes. Esta, por si só, constitui um motivo que será amplamente explorado ao longo do andamento. O movimento ininterrupto de tercinas, ornamental, não impede o nítido sentimento de divisão binária que a redução da melodia composta da flauta confirma.

The musical score is written for Flute (Flauta) and Orchestra (Orquestra). It consists of five systems of staves. The Flute part is in the upper staves, and the Orchestra part is in the lower staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The first system shows the Flute part with a series of eighth notes and rests, and the Orchestra part with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system shows the Flute part with a series of eighth notes and rests, and the Orchestra part with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third system shows the Flute part with a series of eighth notes and rests, and the Orchestra part with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth system shows the Flute part with a series of eighth notes and rests, and the Orchestra part with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fifth system shows the Flute part with a series of eighth notes and rests, and the Orchestra part with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

EX. II. 1

⁵⁶ Embora o tema esteja escrito em 4/4, o fraseado resulta mais natural quando pensado em 2/2. Confirmação deste ponto é o manuscrito da redução (cf. Anexo II) em que o compositor escreve ♩ .

O tema II, em 6/4, é, pelo contrário, uma barcarola de divisão ternária, em que uma melodia de cor predominantemente pentatónica é tratada num jogo de irisações harmónicas, em alternância e imitação entre a flauta e diversos timbres orquestrais. Instabilidade harmónica e jogo imitativo caracterizam um tema que, por detrás da sua aparente simplicidade dançante, revela ser caleidoscópico e escorregadio.



EX. II.2

A este início, puramente pentatónico, atribuímos a letra **a**; uma variante sempre em pentacorde, mas introduzindo o meio-tom, de modo sempre diverso, é designada por **a'** enquanto que o consequente, em graus conjuntos descendentes é apelidado **b**. Por fim, o motivo que explana em quintas a pentatonía, é designado por **x** (primeira aparição na parte de flauta, no cc. 63). Este pequeno elemento é ubíquo e apresenta-se nos três andamentos, quase com que uma furtiva assinatura do autor.

O quadro seguinte, quando comparado com a partitura, dá uma ideia da ductilidade destas figuras defectivas e das variadas harmonizações e imitações que estas permitem.

Sib mixolídio

a' Mi maior
 b
 a'x
 a
 Ré maior
 a
 Mib eólio/dórico
 a'
 b

EX. II.3

O tema III, tonalmente mais estável, numa veia quase de canção, com o seu *cantabile* e a marcha harmónica descendente, combina as divisões binária e ternária. Uma simples apresentação nos violoncelos e a sua repetição no solista, podem fazer pensar num tema cadencial de fim de exposição, não fôra o relevo que esta melodia toma na reexposição.



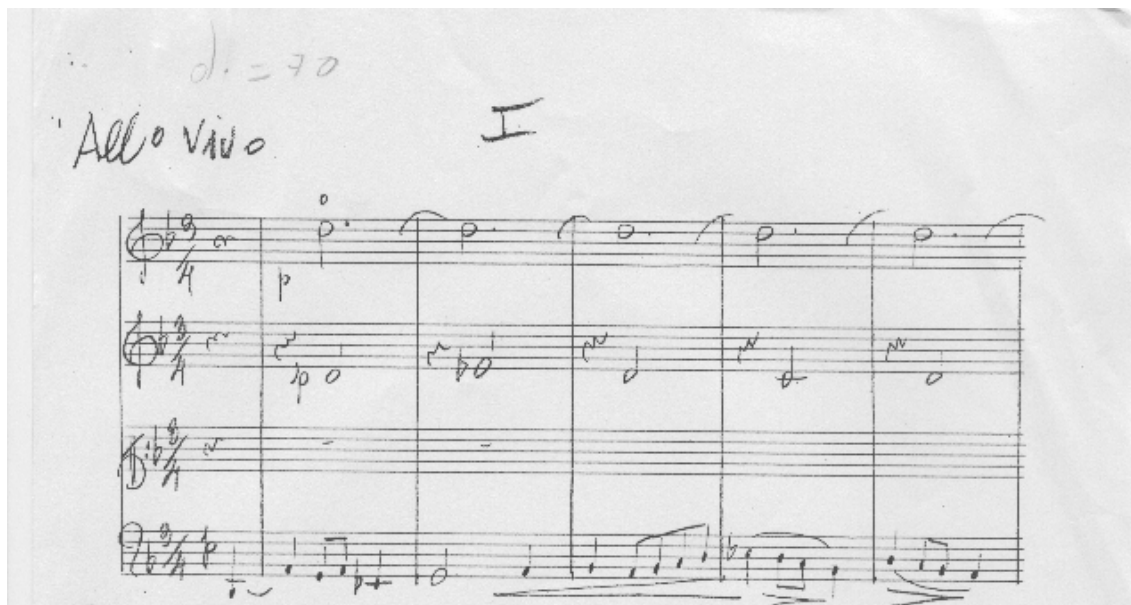
EX. II 4

Harmonicamente falando, as relações tonais que alicerçam a forma-sonata são extremamente interessantes, já que é explorado todo um leque de ambiguidades tonal/modal, utilizadas tanto para a mudança de modo na mesma tónica como para a modulação.

Oficialmente em sol menor, o primeiro tema do *Concerto* está na realidade harmonizado em sol eólio, com uma passageira cor lócria (cc. 12 e 13). É interessante observar que este 1º tema, se isolado da harmonia, está na realidade em ré frígio, apresentando, assim despojado, grandes semelhanças com o tema do 3º andamento da Sonata (escrita 10 anos antes) ou com o motivo de acompanhamento do início do 2º Quarteto, (concluído a 31 de Dezembro de 1954).



EX II. 5



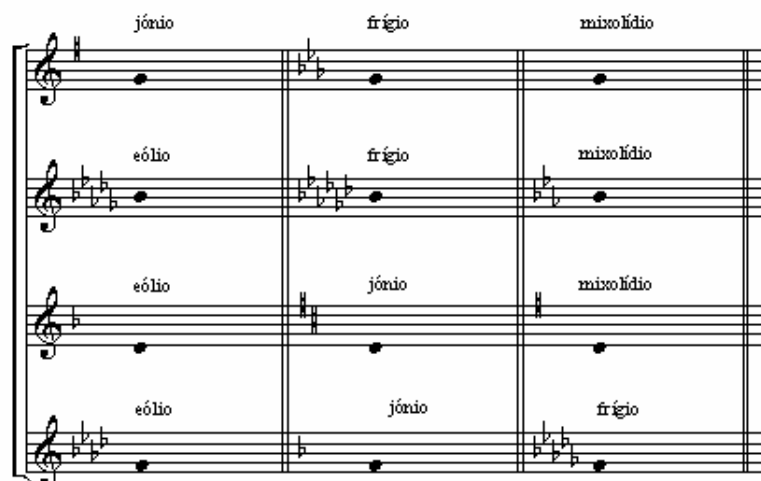
EX. II, 6

Para além de um certo iberismo (Delgado 2003b) que estas escolhas manifestam (problemática a que voltaremos adiante) a solução encontrada por Frederico de Freitas é um indício do modo, ao mesmo tempo ordenado e permitindo grande liberdade, como o compositor estrutura o seu percurso tonal. Se examinarmos o material de alturas definido por sol eólio, podemos observar com facilidade quais os modos resultantes da ênfase dada a cada uma das notas do acorde de sétima de I.



Ex. II, 7

Se tomarmos cada um destes quatro modos e o construirmos sobre as três notas restantes, obtemos o seguinte quadro:



EX. II, 8

Vemos assim definida uma série de transposições do total diatónico (indicadas pela armação de clave) que se revestem de particular importância. Se por um lado, os 2 bemóis correspondem a Sib maior, ou os 2 sustenidos a Ré maior, tonalidades que são de esperar numa forma-sonata em Sol menor, já a aparição das outras armações de clave se revela significativa e idiossincrática. Os 3 bemóis correspondem ao Sib mixolídio, (relativo "maior" sem sensível de um modo "menor" que também não a tem), os 5 bemóis correspondem a Réb, tom que, no final do 1º tema, é a tonalidade intermédia da modulação a Fá# maior (enarmónico de Solb maior — 6 bemóis!).

Exemplo da riqueza dos equívocos modais é a passagem contrapontística, que estabelece a transição do tema II para o tema III (cc. 72 a 87) em que a harmonia se situa numa zona ambígua entre Sol eólio/frígio e Sib maior/mixolídio e um furtivo fá#, (c. 75) ao cristalizar a dominante de Sol menor (c. 86), torna ainda mais eficaz a entrada do claro Sib maior do tema III. Um outro exemplo mais curto (c. 48) extraído do final da ponte, mostra como essa técnica de equívoco gera dissonância que, aparentemente cromática, tem, no fundo, origem diatónica.

Uma relação importante é aquela que é engendrada pelo intervalo de trítono, já comum no final do romantismo e sistematizada pelo génio de Bartók. A justaposição de Sol e Réb e, sobretudo Sib e Mi desempenha um papel preponderante neste andamento, chegando mesmo, neste último caso, a uma sobreposição do mais belo efeito (a partir do c. 160).

Elemento essencial do estilo de Frederico de Freitas, o uso das prolongações, por

pedal, sequência ou combinação de ambas, escoram as ambiguidades, definindo áreas de maior estabilidade harmónica. Aliás, o percurso poético e tonal desta forma-sonata, tira partido da ambiguidade que é construir uma sonata numa linguagem já de si tonalmente ambígua; tem-se a impressão que o conflito das tonalidades tem a sua resolução em sol menor, *in extremis* já que o primeiro tema que, melodicamente pode ser lido como ré frígio, produz uma tendência um tanto prematura em direcção a ré; a sua secção mediana prolonga lá (II grau de sol, mas dominante de ré) e o tema III terá a grande apoteose nas tonalidades delimitadas pelo acorde de Ré menor.

É evidente que tal tendência para uma relativamente débil afirmação de sol menor é reforçada pelo facto de a sensível e o correspondente acorde de dominante, tão suspeito e evitado na música da época, só serem claramente proclamados perto do fim. É de salientar que a *cadenza*, entremeando a coda, desempenha, ao seu jeito algo improvisado e rapsódico o papel de ir de ré (pedal dos violoncelos) ao harpejo do acorde inicial do concerto.

O percurso poético do 1º andamento contém ainda algo digno de nota: os três modos de evolução dos três temas, na passagem do mundo da exposição ao mundo da reexposição. O tema I repete-se literalmente, o tema II reforça a sua instabilidade pela profusão e proliferação do jogo imitativo e o tema III com o seu lirismo um tanto fácil, aquando da primeira apresentação, adquire foros de uma inesperada apoteose; a tentação do "orecchiabile", que por vezes ataca um compositor que dizia escrever para o povo, é aqui sabiamente integrada já que os elementos que facilitam a compreensão, como as marchas harmónicas, aparecem mais subtilmente nos outros temas, e entretecem as construções contrapontísticas do desenvolvimento, com variedade e imaginação.

I - Allegro vivo

Divisão formal		Melodia/harmonia	Ritmo/métrica	Textura	Orquestração
Exposição 1-104	Tema I 1-34	a 1-17	4/4, (a dois) divisão binária	Tocata em tercinas de colcheia ininterruptas; melodia composta	Predominantemente flauta; com intervenções orquestrais
		b 18-23			
		a' 24-34			
	Ponte 35-48		Como o 1º tema; a partir de c. 45 sobreposição de 4/4 e 6/4	Elementos do primeiro tema; a partir do c. 45 liquidação das tercinas e aparecimento de elementos do segundo tema	Só orquestra
	Tema II 49-87	a 49-52	Barcarola em 6/4, divisão ternária	Alternância/imitação entre orquestra e flauta	a - violinos
		a' + b 53-58			a' + b flauta solo
		a+a'x+a' 59-64			a - fagote a'x - flauta solo a' - oboé + violinos
		a 65-67			a violinos
		a' + b 68-71			flauta solo
		Transição (Variantes de a , a' , b e motivo x) 72-87		Tutti polifônico e heterofônico; a partir de c. 82, liquidação utilizando motivo x	Só orquestra
	Tema III 88-104		Combina divisão binária e ternária	Melodia acompanhada 2ª vez com contra-canto dos violoncelos	1º vez Violoncelos 2ª vez Flauta solo

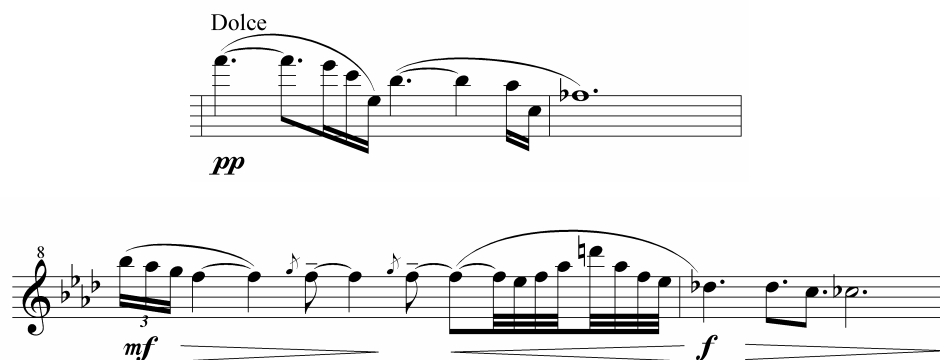
Divisão formal			Melodia/harmonia	Ritmo/métrica	Textura	Orquestração
Desenvolvimento 105-206	1ª parte 105-183	105-114	Sib M/mixolídio Pedal de sol na 1ª metade	6/4	Sequência descendente Movimento contrário: (harpejos por terceiras a descer; graus conjuntos a subir) fragmento tema II e motivo x	Alternância flauta solo/ cordas Violino solo (motivo x) e violoncelo solo temáticos
		115-117	Sib mixolídio		Sequências por movimento contrário sobre motivos do tema II	Cordas/oboé; flauta solo tem escalas
		118-120	Pedal ré Ré M		Sequência ascendente	Imitação fagote (escalas)/ flauta solo (harpejos) por movimento contrário
		121-128	Sib M harmonias básicas		Contraponto de duas variantes de II (estabelecendo relação com III) Heterofonia nas cordas agudas	Tocata, na flauta solo, de IIb Tema IIa' nos violoncelos
		129-136	Réb M modula para		Combina tema II e cabeça de tema I	Flauta solo combina escalas com os harpejos por terceiras
		137-140	Lá M/m modula para		Alternância tônica/dominante com figuração	Tutti orquestral
		141-184	Si M Tema III seguida de liquidação com harmonias de Sib e mi frígio sobre pedal de mi e de dó	Sobreposição 4/4 e 6/4	Apoteose do tema III e progressiva dissolução por efeito politonal e polimodal	1ª vez tema III violinos e violoncelos 2ª vez flauta solo pedal de dó nas trompetes com surdina
	2ª parte 184-206	184-193	Análogo a 105-114 Mi M		Flauta idêntica a 105-114 inversão livre nas outras partes	Como em 105-114 sem os <i>solí</i> de cordas
		194-198	Sol M prolongação por sequências em movimento contrário		Aparece tema I em colcheias (4/4), que se integra ao jogo das sequências, aqui mais denso	Tutti com flauta
		199- 206	Tema II e Tema I Liquidação; final em pedal de ré (com harmonia de V/V de sol)		Imitação	Sem flauta Tema I sopros Tema II cordas

Divisão formal		Melodia/harmonia	Ritmo/métrica	Textura	Orquestração	
Reexposição 207-321	Tema I 207-237		Igual à exposição			
	Ponte	238-246	Extensão do Tema I Sequência sobre pedal de lá, modulação a	4/4	Tocata na flauta solo	Como nos cc. 24-34
	Tema II	247-248	Sol M a+b	6/4	Imitação Soa como versão condensada dos cc. 72-87	Tutti orquestral sem flauta
		249-259	Sol M a'+b seguida de liquidação frígia		Semelhante à exposição mas com proliferação das imitações e sobreposições	a' +b flauta
		260-265	Si mixolídio a, a', x			a trompa a violas a'x flauta a violoncelos a' oboé a' trompa a fagote a violinos
			266-270			Mib mixolídio a, a' b
			271-272		Ambiguidade Sol M/Mi menor	Análogo a 72-87
		273-280	Dó mixolídio modulando, via pedal de ré, para		Imitação entre a e a'	Sem flauta a violoncelo a' violinos e oboé
	Temal	281-285	Sol m	♩	Tema I, sem a interjeição nem os saltos de oitava	Tutti

Divisão formal			Melodia/harmonia	Ritmo/métrica	Textura	Orquestração
	Tema III	286-293	Ré maior	Sobreposição ♩ e 6/4	Melodia acompanhada com dois contra-cantos	
		294-307	Fá maior Modulando a		O mesmo em textura mais transparente e piano, primeira parte sobre pedal de lá	
		308-322	La maior modulante Cadência interrompida a	A partir da entrada do tema II , só 6/4	Melodia acompanhada O tema II inicia a modulação	
Coda 322-343	1ª coda	322-333	Sib mixolídio Tema II , modulação a V de sol menor	6/4	Sequências com Ila	<i>Tutti</i>
	cadenza	334	Começa com Pedal de ré nos violoncelos e acaba com os harpejos dos acordes iniciais	livre	Improvisação livre com os três temas	Flauta solo
	2ª coda	335- 343	Sol m	♩	Homofonia com fórmula cadencial na flauta (o único instrumento a tocar a sensível) e cabeça do Tema II no baixo	<i>Tutti</i>

2.3.2. Larghetto

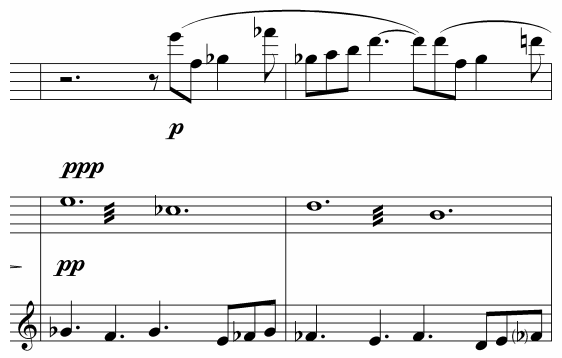
Em intenso contraste com o primeiro andamento, o trecho lento justapõe o lirismo de um nocturno neo-romântico e a intensidade dramática de uma marcha obstinada, organizados numa forma ternária em que a serenidade do primeiro não fica imune à irrupção da segunda. Embora Frederico de Freitas não deixe de ceder à tentação de preencher o espaço musical com características imitações, na secção **A** reina a melodia acompanhada, a cantilena e o arabesco elegante. Uma tonalidade romântico-impressionista (com origem no *Clair de Lune* debussista ou em certas páginas de um Poulenc), com generosas apogiaturas e tonicizações, mas sempre na linha de horizonte de Láb maior, e uma orquestração em meias-tintas são um suporte mágico para os dois arabescos que constituem **Aa**.



EX. II, 9

Um simples (e diga-se de passagem extremamente sedutor) motivo de preenchimento, nas trompas com surdina, torna-se a cabeça de **Ab**,





EX. II. 10

contraponto subtil em que as notas ornamentais cromáticas, no limite da politonalidade, interagem em fascinantes volutas.

Um chamamento de trompa *bouché* sobre o intervalo de trítono lab- ré que, por milagre, reencontra, após ter sido ouvido amiúde anteriormente, a sua conotação ameaçadora, introduz a secção **B**. O contraste radical é obtido com uma marcha que se pode ver como "simultaneamente solene e irónica" (Leça 1983) mas depressa adquire foros obsessivos, inquietantes e trágicos.⁵⁷ Se a letra da música, como muito bem observa Carlos Pontes Leça, tem muito a ver com Prokofieff, o seu espírito tem mais de um Mahler, com a desconfortável ambiguidade expressiva.

A nível das alturas, esta passagem é quase exclusivamente escrita em Dó menor, tirando o máximo de tensão possível da escrita pan-diatónica; aliás uma das características mais belas deste andamento é o notável paradoxo de a dissonância de raiz cromática e modulante veicular a serenidade e da dissonância de origem escalar e diatónica produzir a maior tensão.

O tema da marcha, caracterizado pelos intervalos de quinta (que nesta obra aparecem



EX. III. 11

⁵⁷ Branco, s.d.: 461 fala de "marcha macabra".

quando menos se espera, em diferentes contextos musicais) cedo é tratado em imitação por movimento contrário e em resposta tonal e é-lhe sobreposto um elemento ostinato:



EX. III. 12

O irresistível impulso rítmico é reforçado pela plástica complementaridade do anapesto repercutido (por repetição das breves) e do dácilo precipitado (por prolongação da longa). A sobreposição de *ostinati* e a intervenção da flauta solo no registo sobreagudo criam uma tensão única nesta partitura (aparece pela única vez a indicação *fff*) que se dissolve num *pp*. A reexposição que, a princípio é literal, cedo é permeada pelo sinistro apelo de trítono, que congelado num acorde-pedal de tons inteiros, acompanha uma cadência de flauta do mais singular efeito, com quartas perfeitas que soam bizarramente dissonantes.

Toda a serena poesia do nocturno inicial, que regressa na breve coda, vê-se assim contaminada pela anterior violência, com uma doçura algo amarga. Como muito bem observa João de Freitas Branco (Branco s.d.: 461) o gesto (mais de que o motivo) das notas repetidas permeia todo o trecho, da sedução das apogiaturas da secção **A** à acidez da marcha, como se a serenidade contivesse em si o germe da catástrofe. De um carácter confessional equidistante do estro dos outros andamentos, o *Larghetto* dá a nítida impressão de ser o centro expressivo da obra.

II-Larghetto

Divisão formal			Melodia/harmonia		Ritmo/métrica	Textura	Orquestração
A	A 1-17	a1 1-7	Lá b M Motivo de acompanhamento: semicolcheias apogiaturas ⁵⁸ de terceira menor e trítono acima da fundamental	Arabesco com intervalos amplos e notas agregadas I —> V/II	12/8	Melodia acompanhada à maneira de um nocturno	Cordas com surdina
		a2 8-11		Arabesco à volta de uma só nota com apogiatura ornamental III —>bVII			Diálogo flauta solo/clarinete
		Transição 11-13		bVII —> II do modo menor; motivo de ligação			Motivo de ligação nas trompas com surdina
		a1+a2 14-16		II do modo menor —> I motivo de ligação torna-se motivo de acompanhamento			
		Transição modulante 17	De LábM a Dób M Motivo modulante marcado <i>espressivo</i>				Motivo modulante no oboé
	B 18-28	b1+b2 18-24	b1 motivo de ligação + motivo modulante combinam-se para formar novo tema b2 contraponto de b1, caracterizado pela abundância de apogiaturas e pela disjunção de graus conjuntos Dób M —> V/V de Láb			b1 violoncelo solo b2 flauta solo acompanhamento em trémolos dos violinos c. 24 tutti (tremolos passam para as flautas)	
		b1+b2 25-28	Concretizando um processo sugerido no c. 23, b1 e b2 são agora justapostos Mas mantém-se a escrita a duas vozes, rigorosamente homorrítmica Modulando para Láb M; cadência interrompida ao II de Láb			Violoncelo solo e flauta solo	

⁵⁸ Quando usado sem qualificativo apogiatura deve entender-se na acepção harmónica do termo

Divisão formal		Melodia/harmonia		Ritmo/métrica	Textura	Orquestração
	a' 29-47	a'1 29-33	Lá b M Desaparece motivo de acompanhamento em semicolcheias	Análogo a 1-7 mas enriquecido com imitação Láb M I—> III	Melodia acompanhada com imitação	Tutti sem flauta Cordas tiram surdina
		a'2 34-37		Análogo a 8-11 III—> cadência interrompida a #IV		Diálogo clarinete/violinos Flauta solo intervém no fim da frase
		Extensão do motivo de ligação 37-41		Acaba em V Cadência interrompida ao VI		Motivo de ligação no oboé e no fagote à 8ª
		Desenvolvimento do motivo modulante e reminiscências de b 42-46		Prolongação por sequência descendente e liquidação de motivos de b Acaba em V/V d		Sequência nas cordas e liquidação no fagote, oboé e clarinetes
		Apelo de trítono 46-47		Láb/Ré	Solo instrumental após silêncio; crescendo e reforço do uníssono	trompas

Divisão formal		Melodia/harmonia		Ritmo/métrica	Textura	Orquestração
B	A 48-55	Pan-diatónico, explorando, todas as dissonâncias de Dó menor com o ré b do frígio, e outros cromatismos que não chegam a destruir a impressão da tônica base; Pedais nos graus tonalmente "fracos"	a tema de marcha, caracterizado pelas notas repetidas iniciais, os ritmos pontuados e os intervalos de quinta	C	Marcha	Tema na flauta Pedal nos trompetes no registo grave Acompanhamento pizz. e harpa
	apelo de Trítono 56		La/mib		Solo instrumental após silêncio	trompa
	a'+b 57-67		a' Variante de a em arabesco b ostinato rítmico em dáctilo deformado ⁵⁹		marcha	Predominantemente <i>tutti</i> com flauta
	a+b 68-87		a em imitação por movimento contrário acaba em V		Marcha A partir do c. 73, ostinato nas madeiras em acc. escrito, figurações repetitivas nas cordas e baixo ostinato (láb/do)	Tutti fff diminuendo progressivamente; c. 75 entra flauta no registo agudíssimo
	Transição 88-89		Arabesco em quartas com o ritmo da secção A	Flauta solo introduz 12/8		

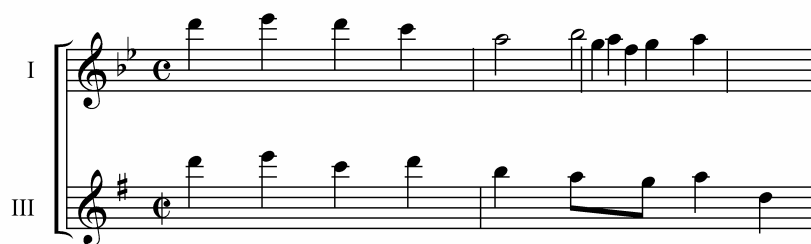
⁵⁹ Aqui, Frederico de Freitas adopta a curiosa grafia de colcheia com dois pontos duas fusas.

Divisão formal			Melodia/harmonia	Ritmo/métrica	Textura	Orquestração
A'	A 90-104		Láb M Análogo a 1-16 mas termina em cadência interrompida num acorde de V/III sobre dupla pedal de tônica e dominante (extensão das apogiaturas características do andamento)	Como A	Como A	Como A
	cadenza acompanhada 105-122	1ª parte 105-112	Arabesco em quartas sobre acorde de tons inteiros, a partir do apelo de trítono		Figuração da flauta sobre acorde pedal	Acorde piano nos sopros
		2ª parte 113-122	Arabesco em quartas e tons inteiros sobre acorde semelhante mas na transposição complementar			
	transição 122-126		Liquidação dos arabescos em tons inteiros, tratados como V de Láb M			Flauta solo com acompanhamento de dois clarinetes
	coda 127-129		Baseada em Aa		Melodia acompanhada	Como Aa mas acorde nas três flautas.

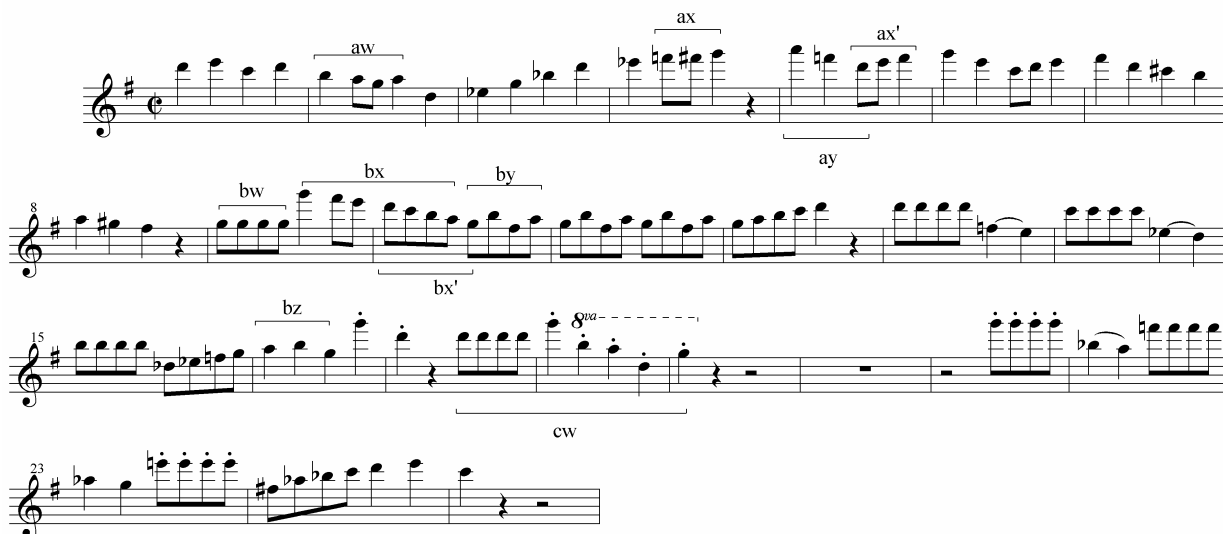
2.3.3. Allegro Animato e Molto Gioviale

Após a intensidade do segundo andamento, no final deparamos, com grata surpresa, com o mundo dos bailados do autor e, em particular, com o espírito da *Dança da menina tonta*. Mas quer se trate de um "sorriso" ou de uma "franca gargalhada" (Freitas 1961:5), este andamento é sobretudo um exemplo da melhor veia do Frederico Freitas compositor de bailados: a orquestração imaginativa e brilhante, o boicote politonal do "solidó", a riqueza polirrítmica. Tal estética, ao não depender, neste caso, de um argumento e de uma construção em mosaico, simula-a pela adoção da alternância característica da forma rondó; mas o compositor não esquece os quesitos da música "pura", ao fornecer-nos um esquema formal que pode ser lido igualmente como uma forma-sonata e ao responder, sob a capa de um delicioso divertimento, às exigências de unidade das formas clássicas.

A título de exemplo da arte que esconde a arte, citaremos a relação entre o **tema I** do primeiro andamento e o refrão do derradeiro; laço extraordinário (e nada óbvio às primeiras audições) entre o sério mundo neoclássico e o mais puro burlesco



Por outro lado, uma perfeita naturalidade do débito musical esconde uma construção requintada, em que todo o material das coplas é extraído do refrão de 24 compassos (em três frases de oito compassos), que curiosamente se orienta para a subdominante. O exemplo seguinte procura dar uma ideia das principais derivações motivicas servindo ao mesmo tempo de legenda ao quadro global do andamento.



A utilização das notas repetidas (**bw**) é clara ao longo do andamento, mas é notável a subtileza com que **aw** assume o seu contorno de *grupetto* no tema dos trompetes (c. 73) ou como que se transforma em figuração em ritmo cruzado no c. 51. A pitoresca copla **C3** no melhor estilo “pífaro mai-lo tamboril” da *Dança da menina tonta*, é habilmente derivada de **cw** e é lícito ver em **ax** a origem de um gesto que abunda no andamento: o glissando que, por vezes escrito sob a forma de escala cromática, se desenrola em velocidades e sentidos diferentes ao longo do trecho.

Do ponto de vista harmónico, encontramos a tendência para sobrepor aquilo que no primeiro andamento se encontra amiúde justaposto, criando o que habitualmente se designa de politonalidade. As anteriores ambiguidades são ostensivamente sobrepostas, de modo descaradamente dissonante; como de costume, as notas pedais são cruciais na definição do percurso tonal e, para lá da complexidade de detalhe da superfície da música, o percurso harmónico é claro. Do ponto de vista rítmico, o andamento funciona um tanto ao invés — a polirritmia é aqui obtida pelo uso de métricas que se justapõem, em vez de se sobreporem, numa oscilação entre tempo binário e tempo ternário.

Os achados de orquestração abundam como a utilização do bombo, astuciosamente dobrado por violoncelos e contrabaixos, que a cada intervenção o coloram diferentemente. Aliás, pela primeira vez na obra, a percussão faz a sua entrada sem recurso aos "nobres" timbales, mas outrossim comprazendo-se em

toques de caixa, xilofone e *col legno* das cordas.

Significativa é a inserção de dois episódios que retomam a veia dos pastiches de danças antigas mas que, adquirem aqui um novo significado, dando pinceladas outonais por meio da irreverente quermesse. Surpreendente factor de unidade, são as reminiscências do primeiro andamento que, perto do fim, fazem a sua aparição; em particular o tema II, com o seu típico balançar e graça aristocrática.

Modelo paradigmático da vivacidade comunicativa, aliada a um grande requinte artesanal, este trecho conclui com uma autêntica *polka* circense que chocalha temas e motivos no seu irresistível impulso, rematando com fulgor uma excelente obra.

III - Allegro animato e molto gioviale

Divisão formal ^{ou}			Melodia/harmonia		Ritmo/métrica	Textura	Orquestração
Exposição	R 1-25	a 1-8	Sol M	Pedal de sol	♩	Melodia acompanhada e imitações	Flauta solo Palhetas dobradas por <i>pizz.</i> Trompete com surdina
		b 9-17		—>I			
		c 17-25		—>V			
	Transição 25-32		ay (Dó maior) by			ay nos clarinetes	
	C1 33-82	33-47	bx' Pedal de si —>Si M cadência interrompida ao V de Sol m			Melodia acompanhada com grande em estilo “primitivo”: harpejos e baixo reduzido À mais simples expressão	Violino sol em estilo rabeca Flauta solo <i>staccatto</i> rápido <i>Tutti</i> final
		47-66	bw Solm —> Ré m				
		67-78	Aw Harmonização em acordes perfeitos paralelos Fá#, Do, Mib		Alternância 3/2 e 3/4 Baixo mantém-se em 3/4	<i>Tutti</i>	Sem flauta Aw Trompetes Baixo <i>pizz glissandi</i>
	Transição 79-82		Ax Sequência ascendente Pedal de si		♩	Acordes <i>sforzando</i>	<i>Pizz</i> acentuam <i>sf</i> dos sopros
	R 83-107		Análogo aos cc. 1-25			Análoga aos cc. 1-25, sem o solista	<i>Tutti</i> sem flauta
Transição 107-111		ay (mi b M) b		ay nos sopros e nas cordas			

⁶⁰ R- refrão; C - copla

Divisão formal ⁶¹			Melodia/harmonia	Ritmo/métrica	Textura	Orquestração
Desenvolvimento	C2 112-153	112-127	bx' MibM → Mi M	♩	Figurações ligeiras acompanhadas de modo transparente	Diálogo solista/clarinete
		128-138	bz Mi M/mixolídio		Pequena marcha sardónica	Flauta solista com dissonâncias características
		138-145	bz bx' Dó m → Ré M		Imitações entre grupos de instrumentos	Trilos da flauta conferem unidade à textura
	Transição 146-153		bz Sequência sobre Pedal de dó		Tocata crescendo que conduz a	Sem flauta, figurações nos violinos
	R' 154-184		Desenvolvimento modulante de R Mi M → Sib M → Mib M → Láb M		<i>Tutti</i> contrapontístico e modulatório	<i>Tutti</i> sem flauta
	Transição 184-187		ay (Láb M)		<i>Tutti</i> à oitava	ay tutti fff
	C3 188-273	188-205	cw Sib M → LáM Pedal de Si		Fanfarra da flauta com agitação rítmica e desenvolvimento do <i>glissando</i>	Caixa Trompa em <i>glissando</i> lento
		205-213	bw FâM/m → Dó M		Versão caricatural e quadrada dos cc. 47-66	Sem flauta
		213-225	bw Fâm → LáM		Imitações entre instrumentos solistas	Oboé, clarinete, flautas acompanhamento nas cordas, <i>jeté</i>
		235-247	cw flauta bx sopros SolM		Réplicas inesperadas e insólitas timbricamente	cw flauta bx acordes paralelos nos sopros intervenções do bombo, dobrado pelas cordas graves <i>glissandi</i> rápidos das cordas agudas
		247-250	Sequência ascendente sobre by e bx Lám → Dó M		Por contraste sequências por motivo contrário, de espírito clássico	<i>Tutti</i> sem solista
		250-260	Análogo a 67-78 Dó, Mib, Réb	Análogo a 67-78		
		261-273	Liquidação Sol M → Mi M	Polirritmia 3/2 contra 6/4 implícito	Textura progressivamente mais transparente	Flauta intervém perto do fim com harpejo da nova tonalidade (juntamente com o violoncelo solo)

⁶¹ R- refrão; C - copla

Divisão formal ⁶²			Melodia/harmonia	Ritmo/métrica	Textura	Orquestração
	Episódio 1 274-309	274-280	a Tema de siciliana Dó M → Si M	6/4 e 9/4	Siciliana	Pedal de harpa Melodia na flauta
		281-290	b Arabesco com carácter de valsa Láb M → Sol #m		Valsa	Melodia na flauta acompanhada por harpa e cordas
		291-300	c Fórmula de carácter modal que é repetida em diferentes tonalidades com consequentes sempre diferentes Sol# m, Mi m, Dó m, Dó M		Siciliana	Progressão tímbrica da melodia: oboé, clarinete, flauta
		Incrustação 301-306	aw e <i>glissando</i>	♩ tempo I	Interpolação extemporânea da música de bailado	Flauta orquestral e clarinetes em reminiscência dos trompetes anteriores
		307-309	Continuação da música dos compassos 291-300 Fám	6/4 Tempo de Siciliana	Siciliana	Melodia no fagote e no violoncelo solo
	Transição 310-337		Ra Prolongação de V de Sol pedal de lá	Tempo I ♩	Adensar progressivo da textura acompanha o crescendo	<i>Tutti</i> sem flauta

⁶² R- refrão; C - copla

Divisão formal ⁶³		Melodia/harmonia	Ritmo/métrica	Textura	Orquestração
reexposição	R 338-354	abreviado	Como anteriormente		
	C1' 354-401	354-368 Análogo a 33-47 Sib m/M → Fá M Pedal de Sib	Análogo a C1	Análogo a C1	Diálogo com o flautim
		368-387 Análogo a 47-66 Réb M → FáM			Análogo a C1
		388-401 Análogo a 67-78 La, Ré			
	Elaboração 402-446	Baseada em aw Rém → V/Fá#	6/4 e 5/4	Adensar culminando em <i>tutti</i> sem solista	Xilofone empresta um colorido surpreendente ao <i>tutti</i>
	Episódio 2 437-464	Carácter modal, modulante Dó#, Mib, Sol, Mi Perto do fim reminiscência da interjeição inicial do tema I e do tema II do primeiro andamento	5/4 e 3/2	Melodias por graus conjunto, acompanhada discretamente	
	Transição 465-475	Aw Cabeça de R V/Sol# M → V/Dó# M →	5/4	Acordes <i>tutti</i> de pontuação lançando os harpejos da flauta	Xilofone evoca a sua intervenção anterior
	Rv 476-496	Sol M → Si M	6/4	Variação ternária de R Pouco a pouco instala-se o balanço característico do Tema II do 1º andamento	Variação ornamental entregue ao solista
	Transição 496-506	Si M Tema II do 1º andamento numa versão com forte cor de tons inteiros Escalas descendentes conduzem a		Imitação	<i>Tutti</i> sem solista

⁶³ R- refrão; C - copla

Divisão formal ⁶⁴		Melodia/harmonia	Ritmo/métrica	Textura	Orquestração
Coda	Coda 507-580	Lábm —> Sol ax' (mais tarde em imitação) bx tema II do 1º andamento aw mais <i>glissando</i> Início de C3 Ra Ay Bw (versão caricatural) Cadência final combina tons inteiros descendentes e <u>modo</u> frígio ascendente convergindo para Sol	12/8 (C)	Polka circense em que misturam vários dos temas e motivos anteriores	Predominação do solista por sobre sucessão caleidoscópica de várias texturas orquestrais

⁶⁴ R- refrão; C - copla

2.4. Aspectos instrumentais da obra

2.4.1. O instrumento solista-especificidades de uma escrita

Um aspecto que ressalta da obra e que se arrisca a não ser mencionado é a sua adesão ao que de melhor tem o género concertante; desafio perene para um compositor pelo que deve conter de positiva e saudável exibição, sem nunca comprometer a exigência musical. A parte de flauta é interessante, contendo os indispensáveis desafios técnicos ao nível da articulação, tanto no *legato* como no *staccatto*, da presteza digital, da capacidade respiratória, da precisão da afinação. A variedade de ambientes só tem igual na diversidade de papéis que o solista assume: protagonismo puro e simples, acompanhamento de texturas orquestrais, diálogo com os vários naipes da orquestra quer em grupo, quer individualmente. Este é, aliás, um aspecto que requer a maior atenção dos intérpretes e exige da parte do solista uma capacidade de adaptação quase felina, pela mudança e transição entre as várias texturas, ora sinfónicas, ora camerísticas, delimitadas por uma orquestração precisa e variada.

A rigorosa construção motívica permite que o material convencional, como escalas e harpejos, seja sempre referenciável à temática da obra. Assim, o virtuosismo mais óbvio encontra-se ao serviço da música e é sempre esteticamente motivado. As duas *cadenze* são particularmente significativas do ponto de vista da integração; esse velho escolho da forma concertante é aqui muito bem contornado; a do segundo andamento torna-se mágica pelo discreto pano de fundo harmónico, e a do trecho inicial, à primeira vista mais conforme aos cânones rapsódicos (passe o contra-senso) do género, desempenha o papel de retransição para a tonalidade principal do andamento.

2.4.2. Orquestração

É unânime o facto de considerar a orquestração de Frederico de Freitas o seu ponto mais forte. Para além dos problemas clássicos de equilíbrio e clareza dos

planos sonoros, de beleza e originalidade das sonoridades, existe no caso da forma concerto o problema adicional da percepção da linha solística.

Começando por este último *item*, mais específico da obra de que nos ocupamos, é de salientar a precaução e a propriedade com que os registos mútuos do solista e da orquestra nunca se interpenetram indevidamente, o esmero das indicações dinâmicas e o contraste das articulações contribuindo para a clareza global. Embora só ocasionalmente a flauta solista dobre linhas dos *tutti* mais maciços (como em I, 271), nunca a lógica de alternância solo/*tutti* engendra monotonia, já que textura e sonoridade são extremamente variadas. Um exemplo raro (e eficaz também porque raro) de participação fulgurante da flauta num grande tutti orquestral, é o da passagem dos cc. 75- 83 do andamento lento; a utilização do registo sobreagudo, a rítmica complementar, a nota estranha à harmonia, fazem com que o solista intensifique uma orquestra já de si intensa, embora seja de notar que Frederico de Freitas, prudentemente omitiu os trompetes nesta passagem.

Quanto à paleta orquestral presente na obra ela é, apesar de todo o cuidado e atenção prestados ao solista, de uma grande riqueza. Todo o ambiente nocturno do andamento lento, com a admirável intervenção das três flautas no final do trecho, a frescura com que os *sol*i de cordas oportunamente se fazem ouvir, o delinear seco e rigoroso da densidade contrapontística, mas que se sabe adaptar a uma heterofonia mais especificamente orquestral (como no primeiro andamento), são aspectos extremamente bem conseguidos, sem esquecer uma das imagens de marca de Frederico de Freitas – o humor expressionista em que ácidas trompetes com surdina respondem a um bombo que sofre as metamorfoses das variadas dobragens. Mas, como em todos os grandes orquestradores o princípio de economia prima; exemplo admirável, o c. 17 do *Larghetto* em que a primeira intervenção do oboé ganha muito do seu efeito pela sua não utilização anterior como solista.

2.5. Visão de conjunto da obra

Ao considerarmos o *Concerto* no seu conjunto, não se pode deixar de admirar o

modo como a uma das mais ecléticas obras de Frederico de Freitas, subjaz uma notável unidade. Se já tivemos ocasião de vislumbrar o trabalho motivico, ao mesmo tempo espontâneo e rigoroso, não será de esquecer um plano tonal que escora as linguagens harmónicas bem diferentes que coexistem na partitura. Sendo as relações tonais derivadas de leituras diferentes do material escolar, não é de espantar que as próprias melodias reflectam esse facto, pela ductilidade e capacidade de se adaptarem a diferentes harmonizações e jogos contrapontísticos. Esta maleabilidade pode ser conseguida de dois modos: pela simplicidade de escalas como a pentatónica e suas derivadas (Tema II do *Allegro* inicial), ou pela sua complexidade cromática (como nos arabescos do segundo andamento). Por vezes, as próprias melodias carregam no seu seio a marca de relações mais longínquas na obra, como o tema do rondó final, cuja primeira frase sugere Sol menor, Mib maior e Lá maior, pontos importantes no percurso da obra, facto que a pedal de tónica só vem pôr em relevo. E evidentemente essas relações tonais também funcionam mais largamente como quando, por exemplo, ao Láb Maior do *Larghetto* responde a mesma tonalidade na efémera valsa do terceiro andamento, ou no início da sua fulgurante coda.

Outros casos dignos de nota são a reexposição da forma-sonata inicial, em que o tema III, pelas suas transposições, harpeja as notas da dominante menor de Sol: Ré, Fá, Lá. As relações tonais napolitanas (derivadas do modo frígio) e ao trítono (e convém lembrar que a região napolitana está ao trítono da dominante) desempenham um papel que não é de desprezar na harmonia, e também na melodia, de Frederico de Freitas, assim como o seu corolário natural: as tonalidades correspondentes ao acorde de sétima diminuta que contenha a tónica.

A nível dos tons dos andamentos é interessante notar o quão significativo é o facto de o nocturno estar escrito em Láb (num concerto em Sol) e de o mágico Dób M (à terceira menor da tónica) vir relegar o mais clássico Dó menor para uma posição de corpo estranho que ele efectivamente assume no andamento. Mas outros dois aspectos tem uma relevância igual à do percurso das tonalidades. Por um lado, as relações de *tempi*, que, por razões já expostas, trataremos no Capítulo IV. Por outro, a questão das citações e alusões temáticas de andamento

para andamento, verdadeira ponta do iceberg motivico, pela necessidade de dar um carácter óbvio àquilo que já está trabalhado em profundidade. Esta técnica prende-se com a questão mais vasta do percurso dramático da obra. Ao considerar globalmente a partitura e munidos do conhecimento dos multifacetados amores musicais de Frederico de Freitas, poder-se-á constatar algo de extremamente curioso. Se a obra se inicia com uma forma-sonata que do *serioso* inicial se torna progressivamente mais romântica (e recordemos as palavras do autor) quanto mais não seja pelo súbito relevo dado ao tema III, o seu segundo andamento confronta-nos com a estranha mistura da contemplação poética e do macabro guerreiro. E se o terceiro andamento é mais ligeiro, no sentido nobre do termo, é deveras interessante constatar que um modalismo revivalista, elegante e algo precioso, que atraía sobremaneira o autor, faz a sua incursão em pleno arraial (mistura que talvez só um velho aristocrata possa viver sem hiato) e que seja o tema II, próximo de tal espírito, aquele que é claramente citado no trecho derradeiro. Mas a tal voltaremos.

2.5.1. Influências

Num compositor simultaneamente bulímico e eclético, como o era Frederico de Freitas, é sempre tentador fazer uma lista de influências, ainda para mais em alguém que sempre teve a humildade de não as negar, e que possuía uma capacidade de assimilação artesanal fora do comum. Sendo o *Concerto* uma das obras mais variadas do compositor, esse trabalho minucioso encontra terreno fértil, mas não necessariamente perene.

Todavia, mesmo para avaliar aquilo que há de eminentemente pessoal nesta obra, convirá pelo menos esboçar um inventário de sombras tutelares desta música. Debussy e Stravinski são certamente duas personalidades maiores para os músicos do século XX. No caso de Frederico de Freitas, a influência do primeiro far-se-á sentir mais pela liberdade de meios harmónicos, sua coordenação e continuidade discursiva do que propriamente pelos pormenores de uma linguagem, para mais multifacetada. O francesismo de Frederico de Freitas (tal como se pode ouvir no segundo andamento) aparecerá provavelmente via

uma outra geração: a do chamado Grupo dos Seis.

Já Stravinski parece ser uma influência mais directa (basta ouvir a passagem que começa no c. 48 do terceiro andamento e muito detalhes da orquestração) e a este ilustre russo haveria que juntar os nomes de Prokofieff e Chostakovitch, que não teriam enfeitado a secção central do andamento lento.

Quanto à questão do iberismo, e lembremos que a Península Ibérica não tem a propriedade exclusiva, nem da hemíola, nem do modo frígio (senão Brahms seria espanhol), há no entanto que recordar de que a cor modal e a vivacidade rítmica das músicas tradicionais espanholas encantavam o compositor. Passagens como o início do *Concerto* mostram uma dívida para com um Manuel de Falla mais neoclássico, e sem dúvida o compositor de tão excelentes partituras coreográficas foi um autor trabalhado por Frederico de Freitas com a curiosidade que o caracterizava.⁶⁵

2.5.2. Traços pessoais

Quando Nuno Barreiros (Barreiros 1968) se refere ao “dadivoso [...] Concerto de flauta” está a utilizar, a nosso ver, um adjectivo particularmente feliz. Não tanto pela grande disponibilidade desta música para agradar ao ouvinte, mas por chamar a atenção para o que ela partilha de pessoal. É como se Frederico de Freitas tivesse aproveitado o ensejo de escrever uma partitura não motivada por encomendas ou comemorações, mas tendo todavia uma dimensão pública, para nos oferecer não só uma obra para um instrumento que apreciava, não só a comemoração do nascimento de um neto, mas também uma obra de cunho mais pessoal. É notório que a produção de Freitas possui trabalhos de alto calibre e que traduzem um temperamento mais complexo do que aquele que a imagem de um músico popular pôde dar, mas o *Concerto* é talvez aquele que abrange um

⁶⁵ Diz Leonardo de Barros (Barros 2003: 5): “há ritmos, como por exemplo, aquele compasso que os espanhóis utilizam muito que é Zortzico”, Segundo Borba Graça 1962 o Zortzico é uma “dança popular das províncias vascongadas, que se canta com acompanhamento de píforo e tamboril. O ritmo desta dança é geralmente baseado no compasso 5/4, algumas vezes no 7/4. Trata-se de um ritmo que se encontra com frequência na runa finlandesa e em muitas canções populares espanholas, russas francesas e alemãs.”

mais largo leque de estilos, sendo, ao mesmo tempo plenamente conseguido.

Já salientámos as eminentes qualidades de construção musical que unificam o discurso e dão sentido à diversidade da obra; mas como já se deixou entrever, ao fim de um trabalho de análise, espera-se que fomente uma melhor compreensão de um discurso musical, logo expressivo. A nosso ver, a unificação das tendências díspares pressupõe uma certa hierarquia, ainda que provisória, entre elas. O conflito inerente à forma-sonata é encenado por Freitas entre pólos que, já na exposição, traçam um percurso; uma certa objectividade (neo)clássica dá lugar à melopeia modal e requintada e por fim àquela veia melódica firmemente tonal, associada, para o melhor e para pior, com um certo lirismo nacional. É aliás o tema III que é retomado, em roupagens cada vez mais interessantes e apoteóticas ao longo do primeiro andamento. No entanto, no desenvolvimento, graças a uma certa ubiquidade das marchas harmónicas, o tema II e o tema III chegam a confundir-se.

O segundo andamento, para lá da sua beleza intrínseca, possui uma qualidade, assaz estranha, ao justapor o romantismo nocturno e um poderoso dramatismo, que noutro registo, não anda longe do fabuloso andamento lento do *Quarteto Concertante*. Já referimos igualmente que este sentimento trágico acaba por contaminar a paz nocturna e faz acabar o andamento na tónica, sem dúvida, mas com um tom subtilmente amargo.

O terceiro andamento, reencontrando a veia coreográfica tão pessoal e bem sucedida do compositor, entrega-se, com deleite, ao linguajar motívico e aos trocadilhos politonais, até à arrebatadora *polka* final. Há, no entanto, que observar alguns pontos. A semelhança entre o refrão bonecreiro do terceiro andamento e o austero e algo impessoal tema do primeiro andamento, não parece ser um mero artifício técnico, mas é bem típico do desejo de integração que paira sobre a obra e o homem. Ao fazer regressar, perto do fim, esse mesmo tema, reduzido à sua mínima expressão (a interjeição inicial), e omitindo de todo qualquer veleidade de reutilizar o tema III, Frederico de Freitas opta pelo balançar requintado, num universo próximo dos dois momentos de modalidade nostálgica que surpreendem um tanto no vivaz rondó.

O desenvolvimento obstinado (quase o artesanato furioso, caro a um Boulez) que

pôde produzir resultados algo densos, é aqui magistralmente disciplinado por um percurso eminentemente pessoal que, servindo-se de formas clássicas, lhes insufla verdade musical e humana. A integração das várias tendências numa forma clássica é aqui particularmente bem conseguida, sem um lado maçudo que, por vezes, se erege em caução. Uma obra assim não deixa de, para além do seu valor intrínseco, merecer ser objecto de reflexão, em tempos em que o pós-modernismo almeja a variedade, sem conseguir a integração.

No *Concerto*, “sob o signo da dança” (Delgado 2002) dissipam-se os terrores prévios e reencontra-se o balançar de uma música de outrora e o ímpeto irresistível do movimento. É um grande lição de humanidade constatar que o motivo com o qual a flauta conduz a vertiginosa dança final, não é outro senão aquele que, outrora, no segundo andamento, era doloroso *ostinato*.

Capítulo III

A redução do Concerto de Flauta

Capítulo III - A redução do Concerto de Flauta

3.1. O manuscrito de Frederico de Freitas

Quando surgiu a ideia de acompanhar o trabalho teórico sobre o *Concerto* de flauta, com a realização de uma redução do *Concerto* para flauta e piano, aspecto essencial para o estudo e divulgação da obra, era desconhecida a existência de um manuscrito do compositor, contendo uma redução da parte orquestral da obra. Ao contactar Elvira de Freitas, filha de Frederico de Freitas, e dando-lhe a conhecer o objectivo do trabalho, tal facto fez-lhe vir à memória a hipotética existência de um manuscrito com a redução da obra. Efectivamente, passado pouco tempo, Elvira de Freitas confirmou ter encontrado o documento, tendo-se disponibilizado a autorizar a cópia, sem este deixar o seu domicílio. Foi assim que entramos em contacto com um item de um espólio que, parcialmente catalogado por Maria Frederica de Freitas, trará, provavelmente, à luz do dia muitas surpresas. O manuscrito, originalmente a lápis, está reproduzido no anexo II, com a qualidade permitida pelas circunstâncias peculiares atrás referidas. Embora possua características particulares, que focaremos mais adiante, as quais apontam para um trabalho apressado, possuímos aqui uma base de trabalho fidedigna, emanada do próprio compositor, que surge assim como excelente e indispensável ponto de partida para um trabalho ulterior. Foi esse trabalho que se pretendeu fazer ao propor uma redução do *Concerto* para flauta e piano, a partir das preciosas direcções exaradas pelo compositor, num espírito respeitoso, que não cego, mas sim livre, e não arbitrário.

Este achado, aparentemente fortuito, veio ao encontro do objectivo primeiro de um trabalho. Urge ainda catalogar (o que é trabalho de especialista) todo o espólio do compositor. Para além do imperativo patrimonial de preparar o terreno a um conhecimento mais aprofundado de umas das figuras cimeiras do nosso século XX, é de suspeitar que muitas das perguntas aqui, e noutros trabalhos, formuladas, possam encontrar então resposta.

3.1.1. A redução para flauta e piano

"Então, tirei muitas daquelas coisas que iam resultar numa amálgama e fiz uma versão livre, e acho que foi o melhor contributo que dei, procedendo dessa forma. Não tive problemas, porque uma versão para orquestra e uma outra para piano são mundos completamente diferentes." (Barros 2003: 2)

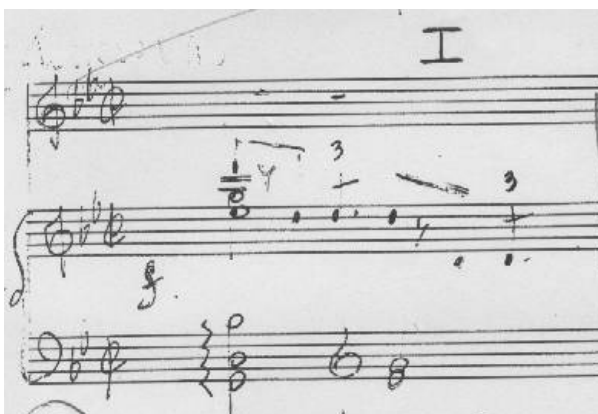
Género eminentemente utilitário, a redução para piano tem, por esse facto, algumas exigências. Assumindo às claras o seu estatuto de obra útil, mas forçosamente limitada, a redução não almeja ser uma transcrição. Em primeiro lugar, não pode ter a pretensão de conseguir aquilo que só raras ocasiões, e outras tantas obras, proporcionaram: a transferência de um conteúdo musical de um meio instrumental para outro, sem hiato, nem perda da riqueza original; em segundo lugar, a imperativa exequibilidade faz com que tenha de se sacrificar a textura musical em prol da clareza e possibilidade de realização. Ou seja, um difícil artesanato em que é tão perigoso pecar por excesso, como por defeito.

Procurou-se assim, na proposta de redução tentar caminhar entre os dois escolhos mencionados; caminho esse que o compositor sempre aponta, embora, por vezes, apressada e incompletamente. Apesar de certos pormenores menos concretizados, trata-se de um documento precioso, pelas soluções que preconiza e por permitir dar uma olhada ao estaleiro de um compositor, que fazia gala em só apresentar cópias primorosas e finais.

3.1.2. O manuscrito

O manuscrito compõe-se de 29 páginas escritas a lápis, com uma caligrafia pouco clara, contrariamente ao hábito do compositor, revelando uma certa pressa. Indícios também interessantes são os erros de notas, o abundante uso de abreviaturas musicais e, inclusive, a falta de alguns compassos (I, **[7]** (c. 138); III, 1

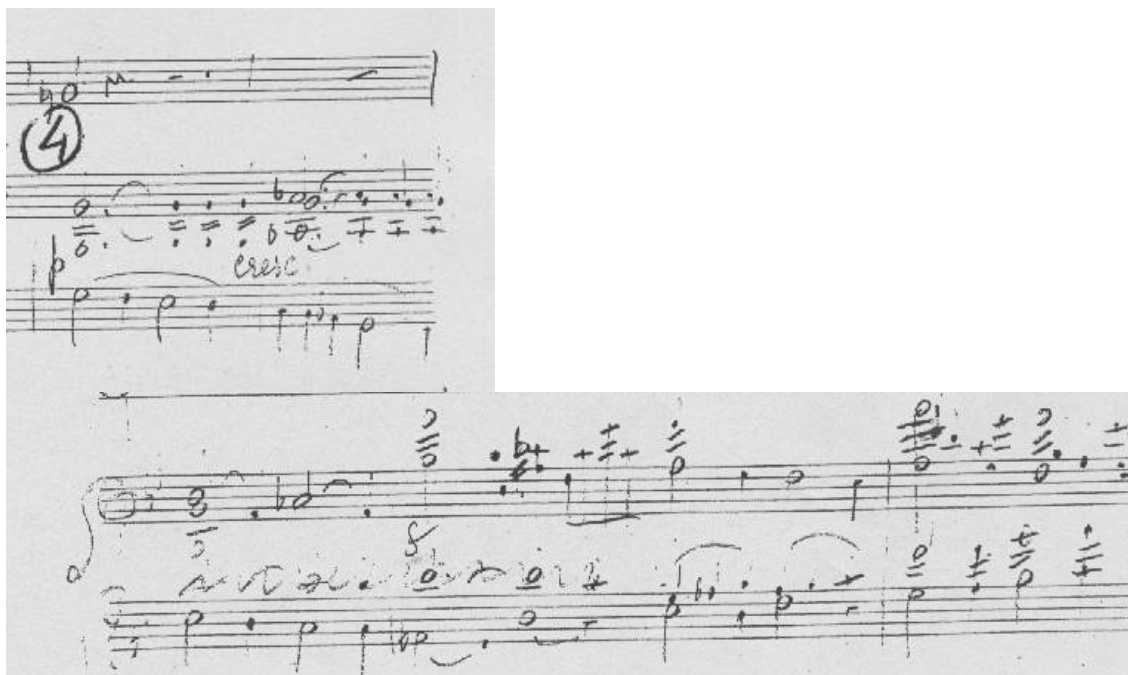
antes de [34] (cc. 144-145)).⁶⁶ Alexandre Delgado (Delgado 2003:9) diz que " [...] provavelmente, terá sido uma espécie de rascunho que ele escreveu e só depois orquestrou, o que era habitual na sua forma de trabalhar.", mas, diga-se em abono da verdade, tal opinião é emitida prudentemente, já que o entrevistado não teve oportunidade de consultar o documento. No entanto, sendo a hipótese sedutora e conforme aos hábitos de trabalho do compositor, diversos indícios indicam que nos encontramos perante uma redução, mesmo que esboçada, e não perante uma *particella*. A comprová-lo o início do *Concerto*,



EX. III. 1

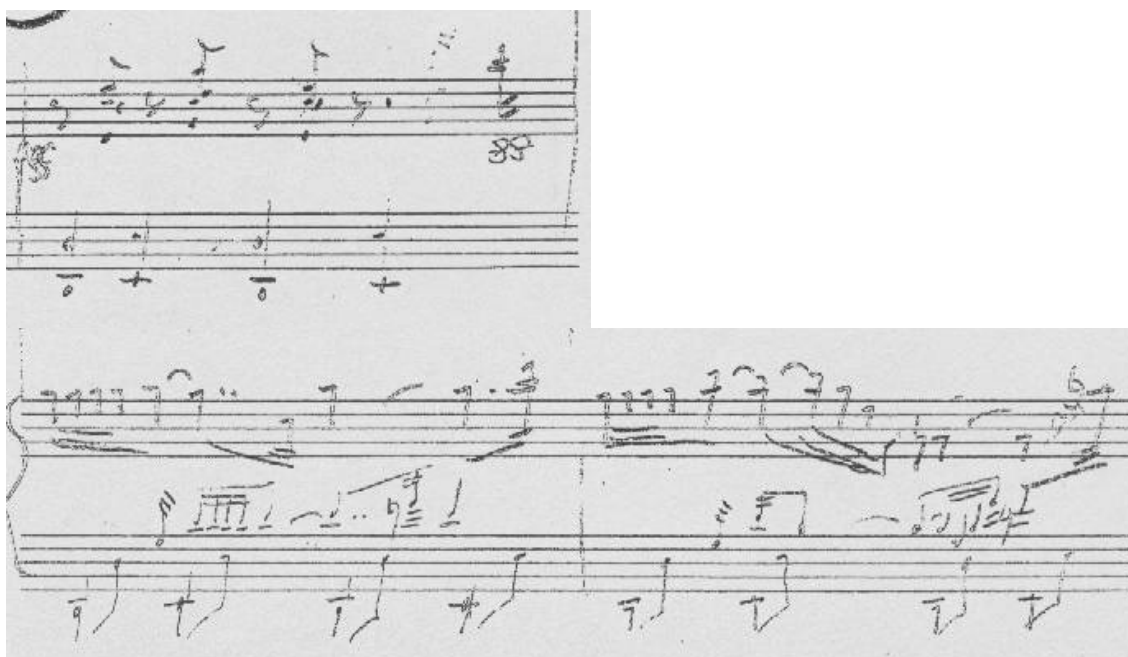
em que uma nota é retirada da interjeição em oitavas, a fim de facilitar a sua execução ao piano. Em I, [4], toda a textura contrapontística é consideravelmente aligeirada (cf. partitura cc.72 e seguintes):

⁶⁶No manuscrito, assim como na partitura, Frederico de Freitas apenas escreve número de ensaio. No caso da partitura optámos por numerar os cc.; no caso do manuscrito, damos referências utilizando os números de ensaio.



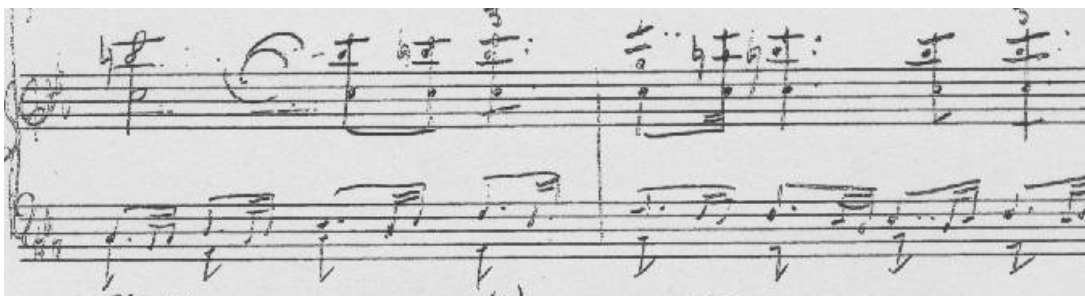
EX III. 2

No II andamento [22], a resposta da imitação é transposta uma oitava abaixo para evitar um cruzamento de vozes pouco claro pianisticamente.



EXIII. 3

No número [23] do mesmo andamento, a melodia é transposta três oitavas abaixo, distinguindo pelo registo aquilo que, na versão de orquestra, é diferenciado pela orquestração (c. 73, violinos I e madeiras).



EX III. 4

Muitos outros exemplos se poderiam referir, que vão no sentido de provar que mesmo que, como se verá adiante, o trabalho pareça apressado, existe uma vontade deliberada de adequar ao piano um conteúdo musical preexistente. Um mistério rodeia, no entanto, a utilização desta redução. Carlos Franco, o único intérprete vivo que tocou o *Concerto* com o compositor, afirma (Franco 2003: 5) nunca ter trabalhado a obra ao piano nem nunca ter ouvido alguma alusão relativa à existência do manuscrito (Franco 2003: 5). Poder-se-á provisoriamente concluir que Frederico de Freitas teria feito a redução para uso pessoal, (o que explica a escrita pouco cuidada, os erros e o abuso de abreviaturas) e nunca a teria utilizado já que, nesse caso, teria corrigido os evidentes lapsos.

3.2. Nova proposta de redução

Apesar das limitações referidas, torna-se claro que este manuscrito é um documento que possui um grande valor intrínseco, não só por se tratar de um item não divulgado e cuja existência se ignorava, como igualmente por ser revelador de características do estilo do autor. Com efeito, as omissões próprias de uma redução para piano correspondem a escolhas, por parte do compositor,

reveladoras daquilo que ele considera essencial. Pragmático como era, Frederico de Freitas não cai na tentação de alguns compositores, e dos maiores, que sobrecarregam a textura do piano, por vontade de preservar a integralidade da escrita. A título de exemplo citamos a passagem já referida do [22] (cf. Ex. III.3) em que, apesar de ser digitalmente possível abarcar os quatro estratos propostos (tema, imitação, harmonia e baixo), Frederico de Freitas opta, por clarificar a textura orquestral. É interessante observar que o parâmetro que o compositor "sacrifica", ao fazê-lo, é a harmonia, preferindo manter como traço essencial da passagem o artifício contrapontístico.

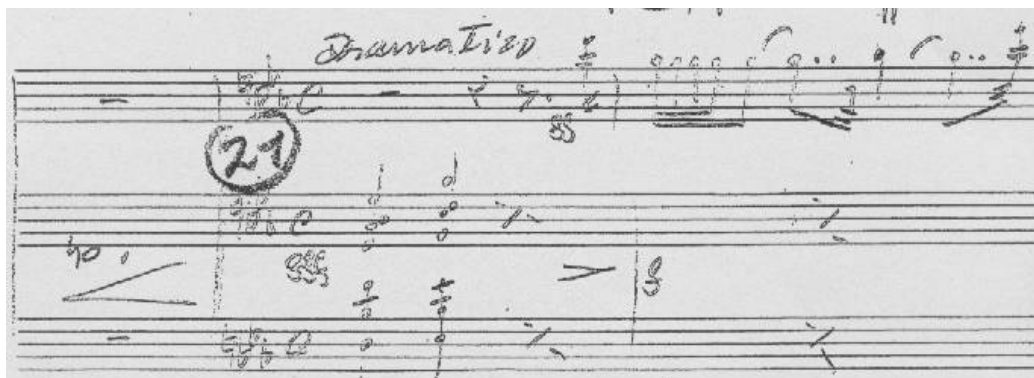
Sendo assim, optou-se por incluir em anexo a cópia do manuscrito, a nova proposta de redução e uma lista das modificações efectuadas ao passar do primeiro para a segunda. É legítimo falar de nova proposta de redução, já que se decidiu ir mais longe do que a simples correcção de erros e omissões evidentes; tornou-se notório que, apesar de muitas das soluções adoptadas pelo compositor serem de grande acerto estilístico e instrumental, outras parecem inadequadas, quer pianisticamente, quer produzindo texturas por demais transparentes, quer soando um tanto ocas por falta do sedutor revestimento instrumental. Não se procurou, nem dar a solução definitiva e única, nem tentar desvendar as possíveis vontades do compositor, exercício mais futuroológico do que musicológico.

As modificações introduzidas são de quatro graus de intervenção:

- 1 Correcção de erros, feita cotejando com a partitura e as partes separadas.⁶⁷
- 2 Correcção de algumas inconsistências, nomeadamente aquando da diferente notação das mesmas situações musicais, sem justificação aparente.
- 3 Actualização de certas práticas de notação, como o caso, por exemplo, dos trémolos
- 4 Intervenções criativas, dentro das linhas atrás referidas.

⁶⁷ A parte da flauta solista, foi revista pelo Professor Doutor Jorge Salgado Castro Correia.

Como demonstração desta última categoria gostaríamos de referir a passagem dos cc. 47-55 do segundo andamento



EX III.5



EX III.6

em que nos parece essencial, para o carácter da nova secção, incluir o motivo de três fusas.

Todas as alterações estão devidamente fundamentadas no aparelho crítico; tentando-se assim deixar latitude para a proposta de outras soluções e, ao mesmo tempo, pondo no domínio público as escolhas do músico, o que permitirá, aliás, a futuros autores de outras reduções não ter que começar o trabalho *ab ovo*.

Parece-nos outrossim urgente incentivar o estudo e a execução do *Concerto*, pela realização de uma redução cuja falta, até certo ponto, bloqueia a possibilidade de uma maior divulgação da obra — provavelmente de entre as obras maiores de Frederico de Freitas, aquela que mais necessita de uma "ressurreição"⁶⁸.

⁶⁸ Convém referir que, neste momento, existe já um aluno de flauta, finalista da Licenciatura em Ensino de Música, da Universidade de Aveiro, que integrou a obra no repertório do seu recital final, inteiramente preenchido com música portuguesa.

Capítulo IV

Aspectos Interpretativos

Capítulo IV - Aspectos interpretativos

4.1. Exigências interpretativas

4.1.1. A parte solista

Como obra concertante acabada que é, o *Concerto* exige do flautista a mestria em diversos parâmetros da interpretação. Por um lado, a segurança da emissão e da articulação, assim como a igualdade da sonoridade, são requisitos indispensáveis para as passagens em estilo de tocata, como a que abre o primeiro andamento. No terceiro andamento, "*staccati* muito rápidos" (Franco 2003: 3) exigem uma grande precisão (a partir do c. 36). Por outro lado, a envolvente cantilena do trecho lento pede beleza de sonoridade e controle dinâmico, enquanto que a dramática secção central requer intensidade e *tenuto*. O intérprete de excelência deve ter uma paleta de sonoridades que lhe permita "registrar" diferentemente o *cantabile* romântico, o motorismo neoclássico, a elegância quase francesa de certas frases sinuosas (o princípio do *Larghetto* e os cc. 281-291 do 3º andamento), sem esquecer o interessante lado "pifaresco" e "corneteiro" de uma boa parte do final. Acresce que a segurança nos *tempi* e a boa gestão da respiração são fundamentais para que, a nível das secções mais largas, assim como a nível das frases, a cuidada estrutura não degenere em rapsódia. Ou seja, um desafio para qualquer flautista desejoso de brilhar nas várias vertentes da arte interpretativa, o que faz ainda estranhar mais o facto de a obra não ter o seu lugar num repertório, que indiscutivelmente, no caso da produção nacional, se revela escasso. Como veremos adiante, também os factos conjugados de o único registo disponível comercialmente possuir lacunas, de não existir redução e de a partitura não estar editada poderão justificar parcialmente o desinteresse dos intérpretes. Aliás, consta que Aurèle Nicolet mostrou interesse em tocar a obra mas nunca lhe teria sido facultada a partitura.

4.1.2. A parte orquestral

Num compositor que, como Frederico de Freitas, é mestre da variedade das sonoridades, uma orquestra exacta e colorida é de todo crucial. O corolário de uma escrita em que todos os instrumentos contribuem com algo de interessante, sem passagens menos interessantes é que cada um dos naipes possua paleta tímbrica e que a colaboração entre eles seja exacta. O maestro deve controlar toda uma série de mudanças métricas e agógicas em que a menor hesitação compromete a obra; sem necessariamente optar pelo seguidismo em relação ao solista (o que muitas vezes tem mais a ver com o pouco trabalho preparatório conjunto, do que com uma opção musical); há que ter um extremo cuidado para que a interpretação da obra não se transforme em conflito aberto entre maestro, solista e conjunto orquestral.

Se considerarmos a relação entre o solista e conjunto orquestral, há que ter um escrupuloso respeito pelas indicações do compositor, que era, afinal, um dos mais finos ouvidos portugueses, no que diz respeito à clareza dos planos orquestrais⁶⁹. Se Carlos Franco, o músico que mais vezes interpretou a obra, se queixa de uma instrumentação "um bocado pesada para um concerto de flauta" (Franco 2003:4)⁷⁰ é de notar que a boa execução de um dos exemplos dados (a entrada da flauta no c.2) depende da correcta realização, por parte da orquestra, do piano súbito, claramente indicado na partitura. Aliás, os raros *tutti* em que a flauta participa estão sempre escritos num registo em que esta sobressai sem problema. O carácter camerístico de muitas das páginas é uma pedra de toque da qualidade da interpretação — os diálogos com os vários sopros, com os *sol*i das cordas ou até com o bombo, abundam. Não é de esquecer que, sendo o contraponto uma das características talvez mais perenes do poli-estilismo de Frederico de Freitas, a clareza dessa textura, sempre primorosamente orquestrada, é um outro critério para avaliar a pertinência da abordagem interpretativa.

⁶⁹ " [...] "a escrita é muito límpida e clara; o compositor não precisava de subterfúgios." (Barros 2003:2)

⁷⁰ Outra é a opinião de Leonardo Barros. "Lembro-me de ter a sensação [...] que está muito bem realizado para a flauta, ficando esta sempre à vontade. A orquestra nunca se sobrepõe demasiado, contribuindo sempre para o efeito global." (Barros 2003: 4)

4.2. Comparação de diversas interpretações

4.2.1. Considerações gerais

Tendo em conta o que atrás ficou dito acerca da riqueza e dos problemas vários levantados por uma tão complexa partitura, torna-se então extremamente interessante e profícuo comparar os diversos registos sonoros existentes da obra. Embora se torne inevitável a apreciação crítica, não se trata tanto de seriar as diversas interpretações do concerto, mas sim de constatar os principais problemas levantados pela obra, o acerto ou desacerto da tradição interpretativa, (curta, interrompida, mas existente) e o coeficiente de resistência da obra às diversas abordagens de que foi alvo; isto sem falar em incrementar o interesse de estudiosos e intérpretes pela realização de uma (ou de preferência várias) execuções maiores que a façam ocupar, no repertório flautístico, um lugar de destaque. Estes registos são também o documento vivo da evolução da interpretação musical em Portugal que, pese embora opiniões contrárias, tem, no domínio da música orquestral, dado passos significativos.

Foram analisadas cinco interpretações, das quais apenas uma está acessível comercialmente. Em três delas, o próprio autor dirige a orquestra e os flautistas que a interpretaram foram: Luís Boulton, Rafael Lopez del Cid e Carlos Franco. No caso deste último, existe uma louvável persistência na abordagem do *Concerto*: de 1967 a 1983, Carlos Franco interpretou a obra, confrontando-se com personalidades musicais tão diversas como as do maestro, Silva Pereira, George Thymis, Gyula Németh ou Leonardo de Barros, fazendo evoluir a sua concepção da obra ao longo do tempo. Segue-se a lista das versões consideradas:

Designação	Local e data
Boulton/Freitas 1956	Ao vivo, Lisboa-Cinema Império 12/6/56 OC
Cid/Freitas 1961	Ao vivo, Lisboa-Tivoli 9/12/61 OSN

Designação	Local e data
Franco/Freitas 1968	Ao vivo, Lisboa-Estufa Fria 12/7/68 OSN
Franco/Németh 1981	CD ref 17-19/12/81 Estúdios Hungaraton (Judit Lukács)
Franco/Barros 1983	Ao vivo, Lisboa-Teatro da Trindade 16/2/83

Salientámos o facto de que a versão de Franco/Németh 1981 que, recorde-se, é a única versão comercializada, existe um corte no primeiro andamento, do c. 104 até ao c. 160. Este teria sido feito por limitações de espaço do suporte (Franco 2003:1). Mas é curioso constatar que o tempo ganho (questiona-se porquê o princípio do desenvolvimento) é perdido no terceiro andamento, devido à lentidão dos *tempi*. (Ver quadro no ponto 4.2.2).

Tudo leva a crer que não existem registos das outras execuções mencionadas no Capítulo II (a de Boulton, em 28/6/56, e as três de Franco em 8/11/72, 18/5/75 e 20/5/75), mas há que ressaltar um certo aleatório no que diz respeito à arquivagem, conservação e restauro dos documentos sonoros. Bom exemplo disso é o mistério que rodeia o concerto de 18/1/67, em que, pela primeira vez, Carlos Franco interpreta o *Concerto*, sob a direcção de Silva Pereira. Pela carta do autor ao flautista, (Freitas 1967: 4) sabemos que aquele ouviu, na rádio, a retransmissão desse concerto; mas não existem vestígios do registo nos arquivos da RDP. Isto é tanto mais de lamentar, quanto a carta fornece preciosas indicações quanto à interpretação do Concerto, em particular no que diz respeito aos *tempi*, e nos falta, portanto, o ponto de comparação a que Frederico de Freitas se refere.

Um outro aspecto convém ser mencionado: a qualidade dos registos do técnico de som⁷¹, se bem que esse aspecto tenha sido levado em consideração quando

⁷¹ Os registos provenientes da RDP; não indicam habitualmente o nome do técnico de som. — imagine-se que faltava a indicação do solista ou do maestro...

da análise dos registos, não será aqui detalhado, tanto mais que a qualidade de algumas cópias (obrigatória e gentilmente feitas pela RDP) não é a mais desejada.

4.2.2. Metodologia

Embora tenha sido feita uma cuidadosa análise comparativa dos cinco registos, a recensão no corpo do texto de todos os pontos a considerar seria fastidiosa. Decidiu-se abordar não só os *tempi*, como as passagens consideradas significativas para a avaliação dos problemas relacionados com a parte de flauta (indicadas com a letra F) e com a parte orquestral (indicadas com a letra O). Indicamos igualmente para cada uma das versões a minutagem em que se encontram cada uma das passagens, seguida de uma breve descrição da problemática envolvida.

	Boulton/Freitas 1956	Cid/Freitas 1961	Franco/Freitas 1968	Franco/Németh 1981	Franco/Barros 1983
F1	CD1- t.1 0'-1.'01"	CD2-t.3 0'-0.'54"	CD3-t.1 0'-0.'58"	CD1-t.3 0'-0.'-56"	CD2-t.1 0'-0.'-50"
F2	CD1-t.2 0'-1.'22"	CD2-t.5 0'-1.'-25"	CD3-t.2 0'-1.'22"	CD1-t.2 0'-1.'22"	CD2-t.2 0'-1.'15"
F3	CD1-t.3 0''-0'24"	CD2-t.6 0'-0.'23"	CD3-t.3 0'-0.'23"	CD1-t.6 0'-0.'26"	CD2-t.3 0'-0'23"
F4	CD1-t.3 0'33"-0.45"	CD2-t.6 0.'32"-0.'-45"	CD3-t.3 0.'32"-0.'-45"	CD1-t.6 0'.36"-0.'50"	CD2-t.3 0.'32"-0.'-45"
O1	CD1-t.1 9.'21"-9.'37"	CD2-t.3 9.'12"-9.'28"	CD3-t.1 9.'16"-9.'33"	CD1-t.3 7.'32"-7.'49"	CD2-t.1 6.'48"-7.'02"
O2	CD1-t.3 9.'06"-9.'09"	CD2-t.6 .9.'15"-9.'19"	CD3-t.3 .9.'15"-9.'25"	CD1-t.6 10.17"-10.'21"	CD2-t.3 9.'042-9.'06"
O3	CD1-t.3 7.'24"-7.'28"	CD2-t.6 7.'42"-7.'49"	CD3-t.3 7.'41"-7.'47"	CD1-t.6 8.'21"-8.'29"	CD2-t.3 7.'28"-7.'35"
O4	CD1-t.3 3.'01"-3.'49"	CD2-t.6 3.'03"-3.'35"	CD3-t.3 3.'04"3.'53"	CD1-t.6 3.'31"-4.'24"	CD2-t.3 3.'00"-3.'40"

F1 (I, cc1-35)

Tema I do 1º andamento, em que são cruciais as questões de articulação, de escolha do tempo que deve ser *Allegro Vivo*, sem precipitar, e do sentimento do fraseado a dois, que não a quatro.

F2 (II, cc1-16)

No oposto das qualidades flautísticas requeridas para o primeiro andamento, o início do segundo é um teste para a beleza da sonoridade, o *legato* e contém algumas armadilhas para a afinação, para já não falar de instalar, logo desde o início, a mágica atmosfera de nocturno.

F3 (III, cc1-25)

Terceira vertente do estro flautístico de Frederico de Freitas, o carácter burlesco do 3º andamento é bem resumido no refrão, em que graça e precisão da articulação devem andar de mãos dadas.

F4 (III, cc.34-47)

Tecnicamente, uma das passagens das passagens difíceis do *Concerto*, pela rapidez exigida no *staccatto*

O1 (I, cc. 286- 294)

A grande apoteose do tema III na reexposição, em Ré maior, é uma excelente passagem para julgar da habilidade da orquestra e do maestro na realização dos planos sonoros e da precisão rítmica dos três contra dois, característica omnipresente do estilo de Frederico de Freitas. O acompanhamento da expansiva melodia, para lá de uma discreta linha de baixo, consiste numa figuração ternária (articulada em grupos de duas notas) nos violinos e violas, contra uma figuração binária nos metais, que se inicia no registo agudo. Apesar de Frederico de Freitas ter tomado todas as precauções para que a melodia apareça com nitidez (violoncelos e fagotes, clarinetes e oboés uma oitava acima, flautas duas oitavas acima), a passagem é problemática, se o maestro não tiver controle da orquestra, ou esta não tiver hábitos de escuta mútua.

O2 (III, cc. 455-461)

Esta passagem, de aparência simples, contém, para além do reaparecimento do tema II do primeiro andamento, uma alusão ao tema I do mesmo (motivo em oitavas no flautim), sendo um bom exemplo da clareza ao serviço da forma, em que desempenha um papel fundamental o equilíbrio mútuo do acorde das palhetas e da passagem rápida do flautim.

O3 (III, cc. 388-393)

Boa amostra da escrita rítmica de Frederico Freitas, que exige uma precisão absoluta do ritmo — uma sobreposição de 3/2 e 6/4 encadeia com um 3/4 e um 2/2.

O4 (III, cc. 188-238)

Esta passagem é ideal para o diagnóstico do carácter burlesco, com a apresentação do tema da copla "soldadinho de chumbo" e as réplicas instrumentais que necessitam de ser interpretadas com carácter e exactidão.⁷²

4.2.3. Aspectos específicos

4.2.3.1. Os *tempi*

A escolha dos *tempi* é, sem dúvida, um dos aspectos basilares da interpretação de qualquer partitura, o que levou ao estabelecimento de um quadro que compara, as cinco interpretações.

⁷² Curiosamente, a passagem exige a utilização, na orquestra, de uma flauta com o Si grave..

	Boulton/Freitas 1956	Cid/Freitas 1961	Franco/Freitas 1968	Franco/Németh 1981	Franco/Barros 1983
I - Allegro vivo	13' 37"	13' 54"	13' 58"	12' 38" ⁷³	11' 03"
Tema I (c. 1)	♩ = 126	♩ = 150	♩ = 138	♩ = 132	♩ = 162
Tema II (c. 49)	♩. = 54	♩. = 58	♩. = 56	♩. = 56	♩. = 63
Tema III (c. 88)	♩. = 54	♩. = 52	♩ = 50	♩ = 52	♩ = 56
Reexposição (c. 207)	♩ = 132	♩ = 146	♩ = 138	♩ = 138	♩ = 169
II Larghetto	11' 04"	11' 28"	11' 28"	10' 41"	9' 59"
A (c. 1)	♩. = 40	♩. = 40	♩. = 40	♩. = 42	♩. = 44
B (c. 48)	♩ = 48	♩ = 48	♩ = 50	♩ = 56	♩ = 57
A' (c. 90)	♩. = 42	♩. = 40	♩. = 38	♩. = 44	♩. = 48
III - Allegro animato e molto gioiale	12' 08"	12' 15"	12' 20"	13' 53"	11' 58"
c. 1	♩ = 120	♩ = 120	♩ = 120	♩ = 120	♩ = 116
c. 36	♩ = 120	♩ = 120	♩ = 120	♩ = 120	♩ = 132
c. 47	♩ = 120	♩ = 116	♩ = 116	♩ = 108	♩ = 130
c. 83	♩ = 120	♩ = 116	♩ = 120	♩ = 108	♩ = 108
c. 112	♩ = 116	♩ = 116	♩ = 120	♩ = 106	♩ = 120
c. 154	♩ = 118	♩ = 120	♩ = 122	♩ = 101	♩ = 132
c. 188	♩ = 108	♩ = 120	♩ = 116	♩ = 108	♩ = 120
c. 274 Andante (tempo de siciliana)	♩. = 42	♩. = 41	♩. = 43	♩. = 45	♩. = 53
c.. 301 (incrustação)	♩ = 100	♩ = 124	♩ = 116	♩ = 92	♩ = 112
c. 310 (Tempo I)	♩ = 120	♩ = 126	♩ = 126	♩ = 98	♩ = 101
c. 338	♩ = 120	♩ = 126	♩ = 126	♩ = 108	♩ = 122
c. 437 Tranquillo	♩. = 66	♩. = 65	♩. = 65	♩. = 57	♩. = 69
c. 465	♩ = 120	♩ = 130	♩ = 128	♩ = 114	♩ = 120
c. 507	♩. = 80	♩. = 80	♩. = 81	♩. = 74	♩. = 85

⁷³ Não esquecer a existência do corte acima mencionado.

Torna-se necessário tecer alguns comentários. É sabido que a percepção do *tempo* não é separável de outros factores como a articulação, em particular, e o fraseado, em geral. É assim, por exemplo, que o início de Franco/Barros 1983 soa demasiado marcado e precipitado, não tanto por ser adoptado um tempo mais rápido, como pelo facto de a frase ser nitidamente pensada a quatro. No entanto, o retomar da pulsação previamente estabelecida, quando o conteúdo musical é idêntico, e a observância de proporções entre *tempi* de secções e andamentos, são estratégias fundamentais no construir da coerência discursiva — critérios esses que, aliás, determinaram a escolha das passagens seleccionadas.

Para além da determinação do tempo inicial, há uma questão que logo se levanta em relação ao primeiro andamento: deverão os três temas da forma-sonata ser executados com o mesmo *tempo*? Se a falta de indicações na partitura aponta para uma resposta positiva, cumpre observar que todas as versões denotam uma quebra de tempo sensível do tema I para o tema II, e mesmo do tema II para o tema III.⁷⁴ O próprio autor, ao falar em " [...] tornar mais quente e romântico o segundo e terceiro temas progressivamente." (Freitas 1967, carta a Carlos Franco em 13/3/67) parece legitimar uma prática que não se deveria apenas ao eventual aleatório das execuções. É certo que a progressão de um som objectivo e neoclássico (Tema I), via instabilidade harmónica (tema II), para a efusão lírica e firmemente tonal (tema III) é um elemento do percurso da exposição; poder-se-á, todavia, argumentar que tal facto não deve ser necessariamente marcado por mudanças de tempo pronunciadas, sob risco de transformar sonata em rapsódia. Por outro lado, pensamos que não se serve o tema III, adoptando um tempo mais lento e uma ênfase pronunciada, sem ter em conta que a melodia é apresentada em todo o seu esplendor, e com texturas mais elaboradas, no desenvolvimento e, sobretudo, na reexposição.

De notar que, aquando da reexposição do tema I, todas as versões tomam um tempo ligeiramente mais rápido, com excepção de Cid/Freitas 1961, que a toma ligeiramente mais lenta e de Franco/Freitas 1968 que repete escrupulosamente o mesmo *tempo*.

⁷⁴ Boulton/Freitas 1956 é a versão em que os temas I e III têm os *tempi* mais próximos, ao passo que Cid/Freitas 1961 e Franco/Barros 1983 afastam ao máximo as respectivas pulsações.

No segundo andamento, a secção B não comporta mudança de andamento escrita na partitura (apenas a indicação de expressão *dramático*) mas todos os intérpretes, a nosso ver acertadamente, tomam um andamento mais rápido, opção não só justificada musicalmente pelo carácter de marcha lenta que a secção assume, mas também pelo facto de, no c. 90, aparecer a expressão *Tempo*. Na secção A', o começo da *cadenza* acompanhada reintroduz o chamamento de trompa, no intervalo de trítone, desta feita escrito em 4/4. A escrita dos clarinetes parece indicar que a semínima com ponto do 12/8 deva ser igual à semínima do 4/4, sem prejuízo das posteriores liberdades próprias do estilo improvisatório de uma *cadenza*.⁷⁵

O terceiro andamento, para além de ser aquele que contém mais mudanças de tempo, expressamente pedidas pelo compositor (o que aliás vai de par com uma grande variedade métrica) contém pistas interessantes sobre uma eventual relação de *tempi* entre as várias partes da obra. É assim que a reaparição do tema II do 1º andamento (c. 497, por exemplo) o apresenta numa proporção de 3/2 com o tema do rondó, o que se adoptarmos para este a mínima igual a 120 (o que acontece em todas as versões dirigidas pelo autor) colocará o 1º andamento numa pulsação de mínima= 80 (semínima =160).⁷⁶

Esta constatação, aliada ao facto de as mesmas três versões realizarem para o Larghetto um tempo de semínima com ponto igual a 40, leva a pensar que não será descabida, e aliás na mais pura tradição clássica, a tentativa de supor e propor uma organização dos *tempi* significativa. Ajudamo-nos para isso de indícios na partitura, como o que acabamos de relevar, e de intuições musicais comuns às versões estudadas.

Partindo do princípio que é válida, pelas razões atrás referidas, a determinação dos *tempi* principais de cada um dos andamentos, estes apresentam-se como girando à volta de um pulsação de 40 MM, por via de factores multiplicativos, (40,

⁷⁵ No manuscrito da redução, esta passagem está indicada *piú mosso*. Não se sabendo qual a data nem a utilização da redução, e tendo em conta o facto de a partitura, sujeita a várias outras correcções, ser omissa de indicação de mudança de andamento neste ponto, não nos parece que esteja representada assim a última intenção do compositor. Como outras indicações da redução, esta parece referir-se a um trabalho específico com um flautista específico, embora não se saiba quem. Convém referir, aliás, que Frederico de Freitas enquanto maestro parece ter uma certa tendência a moldar-se às flutuações dos intérpretes.











⁷⁶ São Cid/Freitas 1961 e Franco/Barros 1983 que mais se aproximam de tal tempo.

40x2, 40x3), que não deixam de espelhar uma dialéctica binário/ternário cara ao compositor. Prosseguindo na mesma via, resta-nos investigar as seguintes passagens: a secção B do 2º andamento, e as secções *Siciliana* (c. 274), *Tranquillo* (c. 437) e coda (c. 507) do 3º andamento.

Quanto ao *Andante em tempo de Siciliana*, as versões conservadas (com a excepção de Franco/Barros 1983) aproximam-se do valor de 40 MM para a mínima pontuada. O *Tranquillo*, com o seu característico compasso de 5/4, oferece um caso interessantíssimo de relação a longa distância entre *tempi*; mais uma vez as três interpretações dirigidas pelo autor nos fornecem um precioso indício; o tempo para o compasso (que não esqueçamos é de 5/4) é inesperadamente igual a 40 MM. Isto permite deduzir a pulsação do centro expressivo da obra (a secção B do 2º andamento) numa proporção de 5 para 4, que as versões confirmam e que uma inesperada analogia liga, pela utilização dos intervalos de quinta (trágicos num trecho, requintadamente arcaicos noutro) mas numa relação simples (2/1) quanto à duração. Para finalizar, a coda reencontra, nas três versões de Freitas, o tempo — 80 MM para a mínima, em que as tercinas reencontram o motorismo do início do concerto.

A complexidade destas relações, juntamente com o cuidado trabalho motivico e, em menor grau, a textura contrapontística, dão a ossatura ao ecletismo da superfície do concerto — procuramos dar uma ideia dessa teia no quadro seguinte em que, para cada *tempo*, se alinham horizontalmente os valores rítmicos significativos, por ordem crescente e, verticalmente, as mesmas durações absolutas.

Relações ritmo/tempo

C ♩ = 160	
C (4/4) ⁷⁷ ♩ = 80	
6/4 ♩. = 80	
II Tempo I ♩. = 40	
II dramático ♩ = 50	
II ♩ = 40	
III Tempo I ♩ = 120	
III Siciliana ♩. = 40	
III Tranquillo ♩ = 40	
III Più Vivo ♩ ⁸¹ = 80 ⁸² (c. 507)	

⁷⁷ Nem sempre Frederico de Freitas é consistente na sua notação. O 2/2, que se contrapõe ao 6/4, ora é indicado como C ora como 4/4

⁷⁸ Também a notação do autor não é consistente: no princípio do desenvolvimento na parte de flauta solo, as tercinas de semicolcheia devem ser escritas como tercinas de colcheia.

⁷⁹ Esta duração só aparece durante a longa pedal dos cc. 310-337.

⁸⁰ No c. 499 aparece sob a forma de uma quiáltera de 4 semínimas em vez de 6

Relações ritmo/tempo (cont.)

C = 160	
C (4/4) ♩ = 80	
6/4 ♩. = 80	
II Tempo I ♩. = 40	
II dramático ♩ = 50	
II ♩ = 40	
III Tempo I ♩ = 120	
III Siciliana ♩. = 40	
III Tranquillo ♩. = 40	
III Piú Vivo C ♩. = 80 (c.507)	

⁸¹ Na coda a indicação de compasso é 12/8 (**C**) mas, na realidade os valores rítmicos estão quase exclusivamente escritos em **C**

⁸² No manuscrito da redução, o autor, indo contra a sua prática consistente, enquanto intérprete, indica ♩. = 144; bizzaria tanto mais estranha quanto se trata da única indicação metronómica que existe, quer na redução, quer na partitura

Esta forma de apresentação revela factores de coerência extremamente interessantes. Para além do resultado óbvio de a única duração presente em todas as métricas ser a correspondente a 40 MM., algumas correspondências menos directas são de assinalar. O ritmo de tercinas da tocata inicial, para lá da diversidade dos caracteres, vê a sua velocidade reproduzida nos arabescos do andamento lento e na mecânica claudicante do tema do rondó (com um padrão melódico que provoca uma acentuação cruzada de três em três notas). O balançar de barcarola, que caracteriza o tema II do 1º andamento, é a diminuição do ritmo de acompanhamento do trecho lento. A sinuosa linha deste, desenrola-se com as mesmas durações da quase valsa lenta que faz a sua aparição na Siciliana do ultimo trecho. A dramática secção B do mesmo andamento, é aquela que menos relações rítmicas possui com o resto da obra, dimensão suplementar de tensão do único momento trágico da partitura. Do ponto de vista rítmico, uma lição aprendida nos mestres clássicos e românticos (Mozart ou Brahms, por exemplo) em que as proporções, implícitas ou explícitas, entre *tempi* dos vários andamentos ou secções são um elemento essencial de estruturação da obra. Esta técnica fornece um esqueleto a tudo o que o concerto (e o autor) têm de polimorfo.

Ainda no final, não se pode deixar de referir uma lacuna das várias interpretações — a humorística incursão e incrustação do tema do rondó, em pleno modalismo revivalista (c. 301) nunca é efectuada, contrariamente à clara indicação do autor, no tempo primo, perdendo assim o carácter de surpresa, algo incongruente, que deveria ter. Passemos agora à análise comparativa das passagens referidas.

4.2.3.2. O solista

Ao longo dos cc. 1 a 35 do 1º andamento, que engloba a totalidade do 1º tema, a versão da criação (Boulton/Freitas 1956) é aquela que assume um tempo mais lento, excessivamente marcado (a quatro) em que o brilhantismo da tocata é mal definido por um *staccato* impreciso, harpejos pouco claros, *legato* irregular e respirações indevidas, que comprometem o discurso musical, que uma sonoridade pouco ampla não consegue resgatar.

Por contraste, Cid/Freitas 1961 apresenta mais garbo, um tema realmente sentido a dois e uma articulação correcta; existe uma subtileza de fraseado na ligeira irregularidade rítmica, a que aliás a orquestra não responde.

Carlos Franco, em 1968, apesar de uma falta de amplitude dinâmica, adopta um bom débito, a dois, sem excessos de mau gosto na sequência descendente e com segurança técnica, apesar de uma certa indefinição dos graves. A versão de 1981, é menos clara, mas ganha em amplitude dinâmica, embora o *fortissimo* do c. 30 seja igual ao *piano* do compasso seguinte. Na versão de 1983, a direcção de Leonardo Barros dificulta em parte a execução de um solista pouco presente, graças à velocidade e à falta de dinâmica do acompanhamento. Apesar disto, o flautista mantém o controle, mas o andamento demasiado rápido imposto pela orquestra o que engendra uma falta de balanço e instala a percepção do quaternário, em vez do desejado binário, gerando a existência de desencontros entre solista e orquestra.

No início do andamento lento cc. 1 a 16, prima a cantilena e o *legato*, num clima de discreta e elegante efusão romântica. Luís Boulton não consegue criar a atmosfera requerida, mercê de um timbre inadequado, da insegurança do ataque dos agudos e de uma afinação mais do que aproximativa. Confundindo flexibilidade com imprecisão rítmica, o fraseado, por demais irregular, inclui mesmo alguns acentos sobressaltados nos finais de frase.

Rafael Lopez del Cid possui inegavelmente um melhor sentido da atmosfera sonora e um timbre mais interessante e rico. Mas os erros de fraseado persistem, nomeadamente no pouco cuidado com os fins de frase, não obstante uma maior clareza das escalas e um melhor *legato*.

Em 1968, Carlos Franco brinda-nos com um bom sentido do ambiente de nocturno, boa condução melódica e bom entrosamento com a orquestra. Um tanto *kitsch*, na flutuação rítmica nos terceiro e quarto tempos do compasso 10, reserva-nos um final de frase muito belo. Em 1981, prima uma certa imprecisão rítmica, mas, pela primeira vez, as intervenções anémicas dos clarinetes das versões anteriores dão lugar a um verdadeiro diálogo. Os bons planos sonoros da versão de 1983 vão de par com as já habituais imprecisão rítmica e afinação duvidosa.

A questão do carácter é crucial no tema apresentado pela flauta no 3º andamento, cc. 1 a 25, que como em qualquer forma rondó, se repete amiúde. A subtileza da articulação (ora *non legato*, ora *staccatto*), a precisão rítmica férrea, a acentuação do anapesto são elementos medulares para a realização do gracioso, tipicamente balético, que esta música exige.

Boulton/Freitas 1956, embora acentue adequadamente o anapesto, prima pela imprecisão rítmica, na desigualdade das colcheias e num *staccatto* sem projecção, a emissão dos agudos provocando precipitação e geral ausência de planos dinâmicos. Mais respeitador da subtileza da articulação e da escrita rítmica, Rafael Lopez del Cid peca igualmente pela dinâmica chã.

Em 1968, Carlos Franco consegue dar a impressão de um andamento mais escurrito, com um excelente *non legato* mas o anapesto não está correctamente acentuado, a dinâmica é inexistente e as colcheias continuam imprecisas, o que é aliás uma das armadilhas deste tema aparentemente tão simples. Em 1981, o tempo mais lento permite, por fim, um eficaz contraste dinâmico (ver cc. 19-21) e um diálogo mais vivo com uma melhor orquestra, mas boa parte da acutilância rítmica perdeu-se. O inconveniente geral da versão de 1983 (precipitação e imprecisão) repercute-se também nesta passagem; não há dinâmica, as colcheias são incertas e o diálogo com a trompa (cc. 20-25) é pouco preciso.

Ao longo dos cc. 34 a 47 Boulton, ao não fazer um verdadeiro *staccatto* e ao não respeitar o *piano*, compromete irremediavelmente o burlesco desta passagem, ao passo que Cid, mais exacto na articulação, não respeita as pausas do tema, o que lhe tira uma boa parte do interesse rítmico. Não fazendo igualmente o *piano*, impossibilita o crescendo que lança o *tutti*.

Franco/Freitas 1968 é sem dúvida mais gracioso, mas omite o crescendo e não dá espaço para os silêncios que permeiam o tema. A lentidão que caracteriza a sua prestação com Németh (1981), conjungando-se com as fragilidades já referidas, faz desta a pior das versões, no que diz respeito a este tema. Por fim, com Leonardo Barros, assistimos a um verdadeiro acelerando, a coincidir com o crescendo, para não citar das intervenções pouco claras do violino e dos trompetes, que literalmente se assenhoreiam do *tutti*.

4.2.3.3. A orquestra

Ao longo dos cc. 286 a 294, e no 1º andamento, o tema, embora ricamente instrumentado, tem alguma dificuldade em se ouvir, em especial quando as madeiras não tocam suficientemente forte e os metais não dominam o registo agudo. Em Boulton/Freitas 1956, o tema ouve-se mal, e os trompetes pareçam inexistentes. Em compensação, as trompas soam inadequadamente, as semínimas dos violinos e violas saem do ritmo e passam a ter a acentuação trocada. A sonoridade global prima pela desafinação generalizada. Com Cid/Freitas 1961, as trompas assim como as trompetes revelam as suas fragilidades. Como consequência, o tema continua a não sobressair, apesar de violinos e violas se remeterem melhor para o seu papel de acompanhamento, continuando todavia a articulação a ser descurada. Na versão de Franco/Freitas 1968, a acentuação das cordas agudas é correcta, mas as madeiras não tocam *fortissimo* e, logo, o tema continua a não se ouvir, embora a afinação tenha sido mais regular.

Ao depararmos com uma orquestra devidamente estruturada, em Franco/Németh 1981, em que cada parte está bem executada, constatamos que a direcção é completamente falha de compreensão nesta passagem; que os planos sonoros são desadequados e que as trompetes, de modo impróprio, se pensam solistas. O maestro não define a hierarquia que estrutura o universo musical.

Este problema persiste em Franco/Barros 1983, acentuado por uma leitura rítmica mais inexacta.

A reminiscência da interjeição do 1º andamento, ao longo dos cc. 455 a 461 do 3º andamento, no flautim não se reconhece nas duas intervenções, no registo de 1956, já que o flautim parece não ter oitava grave e faltar subtileza ao acorde das palhetas. Em 1961, à não percepção das oitavas graves junta-se um verdadeiro caos na afinação dos violoncelos. Em Franco/Freitas 1968, na primeira intervenção ouve-se a oitava grave, na segunda não, e o ritmo não está correcto. Com saber de experiência, Frederico de Freitas, modera a dinâmica das madeiras. Por outro lado, Németh tem dificuldade em segurar a passagem, apesar do tempo, que leva mais lento; o primeiro oboé, demasiado forte, e os

violoncelos, desafinados, destroem o resultado sonoro. Em Franco/Barros 1983 o flautim permanece inaudível na oitava mais grave, e o segundo oboé entra adiantado um compasso.

A primeira das versões dirigidas pelo autor, em 1956 denota, nesta passagem, cc. 388 a 393, uma grande confusão a nível do ritmo. Os *pizzicati* das cordas graves, em 6/4, aceleram indevidamente e os harpejos das cordas agudas, em 3/2, são quase inaudíveis, para além dos trompetes manifestarem igualmente uma tendência para acelerar. O compasso de 3/4 não está junto, exemplo típico dos problemas rítmicos que as orquestras de então e, em particular, os naipes de cordas tinham dificuldade em resolver.

Na versão de 1961, a rítmica está bem melhor, mas as notas dos harpejos são aleatórias, constituindo a mudança para o 3/4 um perene e não resolvido desafio. A situação não melhora em 1968, com o habitual predomínio desusado dos trompetes. É preciso chegarmos à versão de Franco/Németh 1981 para que o todo soe correcto e claro, mas desta feita o tempo é demasiado lento. As trompetes predominam igualmente em Franco/Barros 1983. Embora com exactidão rítmica, não permitem ao ouvinte ajuizar da clareza dos harpejos.

Nesta longa e variada passagem em que a sucessão de réplicas burlescas é tão conforme aos ditames do humor de Frederico de Freitas, cc. 188 a 238, são Leonardo de Barros e Carlos Franco, em 1983, que conseguem, apesar de alguns desencontros, criar a vivacidade das réplicas que gera a surpresa e a "franca gargalhada" (Branco s.d.; Freitas 1963) ⁸³. Aqui encontramos o melhor da versão dos dois músicos, em que a opção do tempo rápido aparece como controlada, tornando-a, nesta passagem, na mais burlesca das versões.

A versão da criação situa-se exactamente no pólo oposto com os violinos pouco articulados, uma caixa pouco incisiva e os *staccati* do oboé e do clarinete totalmente inconsistentes. Os acordes descendentes dos sopros são um paradigma da falta de trabalho de conjunto, algumas das intervenções solísticas

⁸³ Em Branco s. d. , cuja publicação teria sido em 1956 (cf. bibliografia de Latino 2002) o autor cita, sem designar a fonte, uma afirmação do compositor que se referiria ao terceiro andamento como "uma boa e saudável gargalhada"; já em Freitas 1963, João de Freitas Branco, autor do texto da emissão afirma: "lembro-me de ter dito uma vez, que se trata de um....como que uma grande e franca, espontânea gargalhada, posta em termos musicais. " A isto, prefere o compositor utilizar expressões como "ironia", "sorriso" e "burlesco".

não se ouvem e a articulação da flauta é escandalosa. A interpretação de Lopez del Cid, bem melhor, quase consegue arrebatá-la a orquestra, em particular a caixa e os violinos, cheios de graça; relevamos a indiferença do clarinete e do flautim numa passagem em que até a parte do bombo é interessante.

A interpretação de 1968 prima pela indiferença generalizada sem o menor sentido da réplica e de graça. Com efeito as respostas funcionam muito bem com a rodada orquestra dirigida por Németh, talvez aquela em que o diálogo é sempre calmamente perceptível; o grande senão desta versão, consiste no tempo demasiado lento, que compromete o burlesco que se limita aos timbres e às articulações, e as hesitações de *tempo* por parte do solista.

4.2.4. Conclusões

De um ponto de vista estritamente flautístico, Rafael Lopez del Cid é o músico de técnica mais segura, com maior espectro dinâmico, paleta tímbrica e maior correcção da afinação. No entanto, estas qualidades vão de par com alguma contenção interpretativa que, embora servindo o lado mais clássico da construção da obra, prejudica um tanto os seus aspectos mais diversificados, sendo particularmente falho de graça no terceiro andamento.

Luís Boulton é, sem dúvida, aquele com menos recursos flautísticos. A sua versão do 1º andamento é, de longe, a mais lenta, num tempo que o compositor não repetirá com outros flautistas. Carlos Franco denota, em geral, uma maior preocupação com a concepção musical, embora a sua realização técnica nem sempre a transmita convincentemente. Irregular, a sua melhor prestação é sem dúvida, a de 1968, sob a direcção do autor; existe um claro sentido das atmosferas, e uma arquitectura mais sólida, sem os *tempi* irreflectidos de Németh ou o andamento um pouco precipitado de Barros; no entanto, é com este último que reminiscências do espírito do bailado a "*Dança da menina tonta*" melhor se evidenciam. Convém lembrar que a versão de 1981 com Németh, contém um inexplicável contra-senso; um corte inútil. A excessiva rapidez de Barros também não favorece a versão de 1983.

Apesar de ainda persistirem algumas mentalidades que insistem em remeter para uma suposta idade de ouro das orquestras nacionais, é notório, numa escuta imparcial, o fraco nível dos agrupamentos portugueses, até uma data relativamente recente, como estes e outros registos deixam transparecer. Poder-se-á objectar com a qualidade individual de alguns músicos, o que sem dúvida é verdade, ou com um suposto carácter nacional que tornaria os músicos de então particularmente adequados à interpretação de um estilo tão medularmente português.

Não há direcção que resista à fraca qualidade dos elementos de uma orquestra e à ausência de disciplina e espírito de grupo. A pobreza das madeiras (timbre descolorido, ausência de dinâmica, emissão aleatória), metais e cordas sem espírito de naipe predominam. Salientamos ainda a fraca preparação técnica dos músicos que não era compensada pelo trabalho colectivo de afinação, junção e apuro dos planos sonoros.

Assim, de um ponto de vista puramente orquestral, a melhor versão é aquela em que Németh dirige a Orquestra Filarmónica de Budapeste. Nota-se, no entanto, que o trabalho foi um pouco incipiente conduzindo a uma deficiente interpretação, tanto por parte da orquestra, como por parte do solista.⁸⁴

Tendo em conta o referido anteriormente, a versão provisoriamente mais satisfatória, é, manifestamente a de Franco/Freitas 1968. Apesar do melhor acerto de Franco/Barros 1983, quanto ao carácter do terceiro andamento, a primeira prestação do flautista é globalmente a mais próxima das intenções do autor. Se utilizámos o advérbio provisoriamente é porque, vinte anos passados desde a última execução da obra, ao aproximar-nos do cinquentenário da sua composição e, usufruindo de orquestras e flautistas de alto nível, se torna imperativo que se ressuscite uma obra notável, cuja única gravação disponível comercialmente se encontra incompleta, e que se situa numa área do reportório, o concerto para flauta, de que há pouco exemplos nacionais. Com efeito, uma pesquisa difícil,

⁸⁴ Foi opinião comum na época e ainda hoje, que um estrangeiro não seria capaz de traduzir o indefinível cariz nacional da música de Freitas. Para além do óbvio absurdo de uma lógica que pretenderia, provavelmente, que só os franceses tocam bem Debussy, os alemães Brahms ou os argentinos Piazzolla, há que não confundir um registo feito à pressa (com falhas inadmissíveis numa gravação em estúdio) com uma qualquer incompatibilidade étnica.

certamente incompleta, mas que reflecte indubitavelmente a realidade, permite-nos citar, os dois concertos de José Maria Ribas (cujos manuscritos se encontram em paradeiro incerto), e os de Frei Manuel Santos Elias (disponível no espólio de Ernesto Vieira, na Biblioteca Nacional), Ernesto Vieira, Gualtério Armando⁸⁵ (possivelmente no arquivo da RDP) e Alexandre Delgado.

Este trabalho procura ajudar a suprir tal lacuna, ao tentar chamar a atenção para as qualidades musicais da obra, e ao fornecer a estudantes e profissionais uma ferramenta indispensável para a sua preparação.

4.3. Problemas interpretativos da redução

Apesar de ter uma função primordialmente pedagógica ou utilitária, a prática da redução não deixa de levantar problemas interpretativos. Do ponto de vista do pianista, há que considerar que ele, por excelente que seja, fica irremediavelmente aquém da riqueza de colorido da orquestra. A necessidade de aligeirar a textura orquestral, que, por vezes, em Freitas é densamente contrapontística, produz, sem dúvida, algo de instrumentalmente praticável, mas onde não existe, forçosamente, a parceria que se encontra numa sonata escrita originalmente para os dois instrumentos. A definição dos papéis de acompanhamento e de *tutti* passa, não tanto pela amplitude dinâmica, mas pelo relevo dado à cor e ao sentido das texturas.

Por outro lado, uma situação análoga à da música de câmara, torna possível ao flautista, embora não tendo a emulação tímbrica da massa orquestral, transmitir requintes sonoros que a relativa inércia de uma orquestra e da mediação de um maestro tornam mais problemáticos. Por aqui se vê a imperiosa necessidade de um aluno avançado ter, pelo menos uma vez, na sua carreira académica a possibilidade de se confrontar com o difícil papel de solista à frente de uma orquestra.

⁸⁵ A obra (*Concerto em ré menor*) foi estreada em 12 de Agosto de 1948, no Pavilhão dos Desportos, por Luís Boulton e a Orquestra Sinfónica Nacional, sob a direcção de Frederico de Freitas

Conclusão

Conclusão

Para além das reflexões que ao longo de todo o corpo teórico desta dissertação foram realizadas, entende-se que não ficaria completa a abordagem deste tema, sem antes expor algumas conclusões.

Todo este trabalho incidiu na árdua tarefa de “ressuscitar” uma obra que permanecia na obscuridade, indevidamente, e paralelamente trazer ao mundo musical uma personalidade que se mantinha, quase diria, no anonimato: Frederico de Freitas.

Em termos de divulgação são apenas conhecidos alguns programas radiofónicos, graças ao entusiasmo e admiração de Alexandre Delgado, por tão grande personalidade, bem como a exposição comemorativa do centenário do seu nascimento, no Museu da Música. Ainda no âmbito das comemorações, foram interpretadas algumas das suas obras: *A igreja do Mar*, *Sonata* para piano; os bailados *A dança da menina tonta* e *A lenda dos bailarins*, entre outras.

No decorrer de todo este percurso de investigação, foi gratificante poder desvendar a história de um vulto musical, tão competente quanto surpreendente, e tão injustamente esquecido. A cada passo, foram feitas pequenas “descobertas” que, pouco a pouco, se tornaram numa imensidão de informações sempre relevantes, e de uma importância crucial para entender e conhecer toda a magnificência de um grande Músico. Naturalmente que muito há ainda para desvendar, mas a grandeza de um compositor tão eclético, não caberia num trabalho com estas dimensões.

A propósito da grandiosidade do compositor, é importante referir que de todo o espólio musical que nos deixou, muitas são as obras que merecem um estudo aprofundado. No presente trabalho, a escolha recaiu sobre o *Concerto para flauta e orquestra*, por ser manifesto o esquecimento a que está sujeito. É, talvez, incompreensível que uma obra deste porte não seja conhecida entre flautistas, como seria desejado, já que a sua riqueza está revestida de tudo o que um Concerto tem para ser considerado obra-prima, para além de ser um dos poucos

exemplares portugueses no género a nível nacional.

Parece, que apesar de algum esforço em divulgar a música portuguesa, feito por alguns entusiastas, caso de Alexandre Delgado, é manifestamente insuficiente, e até, pouco dignificante para o património nacional.

O *Concerto* para flauta e orquestra apresenta-se como uma das grandes obras a inserir nos programas oficiais dos Conservatórios, para não dizer dos Cursos Superiores de Música, dada a sua complexidade quer a nível instrumental, quer a nível orquestral.

Perante esta sugestão, surge a necessidade de disponibilizar meios para a execução da obra. Falamos aqui da urgência em trabalhar o manuscrito da redução do *Concerto* para flauta e piano deixada pelo próprio compositor, de forma a viabilizar e rentabilizar o seu estudo.

Uma obra que é já cinquentenária (1954-2004), é ainda desconhecida do grande público, em parte pela inibição que a ausência da redução constitui. A dificuldade de acesso à partitura, no seu original, é já problemática (Aurèle Nicolet mostrou interesse em tocar a obra, mas nunca lhe foi facultada), logo, a existência da redução (editada) da partitura orquestral apresenta-se como uma excelente forma de divulgação da mesma, pelo que se compreende que a última interpretação date de 1984, onde Carlos Franco foi solista sob a direcção de Leonardo de Barros.

A existência da redução irá permitir a execução da obra, objectivo primeiro deste trabalho, paralelamente à sua análise, num recital a efectuar como corolário de todo o corpo teórico apresentado.

Espera-se com isto contribuir, não só para um melhor conhecimento e divulgação do *Concerto*, como também para a inserção da obra no repertório flautístico.

Em termos de investigação, é também esperado que este estudo possa abrir novas portas para um aprofundamento de todo o espólio musical que Frederico de Freitas nos deixou, que se apresenta vasto e merecedor de reconhecimento. Foi, e é, gratificante estudar o Homem, Frederico de Freitas nas suas mais variadas vertentes, constituindo uma mais-valia para o meu conhecimento pessoal e profissional.

Fica assim, a vontade de estudar, aprofundar e divulgar o repertório pianístico,

que parcialmente se encontra também em manuscrito, expondo todo um conjunto de obras que têm paralelo a tantas outras tão já conhecidas entre nós. A Sonata para piano, que pode considerada uma das obras-primas da literatura musical portuguesa, a par de outras como *Tema e Variações*, são sem dúvida um exemplo de obras a estudar e divulgar.

Não dando por terminado o estudo de tão ilustre compositor, ficam algumas notas que permitam uma maior e mais alargada investigação.

Com tantos valores nacionais, fica a questão: porquê valorizar compositores de outras nacionalidades, (sem os desmerecer) quando existe tanta riqueza musical nacional por explorar e divulgar?

É um desafio para futuras investigações.

Bibliografia

BIBLIOGRAFIA

AAVV (2003). *In memoriam*, in Teresa Cascudo Frederico de Freitas (1902:1980), Lisboa Instituto Português de Museus.

A.J. P. (1956). *Vida musical*, in Jornal do Comércio, 8/7/56.

Anónimo. (1998a). *Boulton (Luís Hais)*, in Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, Página Editora.

Anónimo. (1998b). *Costa Ferreira (António Eduardo)* in Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, Página Editora.

Anónimo. (1998c). *Costa Ferreira (António Eduardo)*, in Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, Apêndice Página Editora.

Anónimo. (1998d). *Freitas (Frederico de)*, in Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira Página Editora.

Ávila, Humberto d' (1970). *Freitas, Frederico de*, in Dicionário Biográfico Universal de Autores, Artis Bompiani.

AVR. (1964). *Música medieval peninsular*, in 23/4/64.

Atalaya, José. (1956). Programa do Festival *30 anos de Cultura Portuguesa*, Emissora Nacional de Radiodifusão Junho-Julho de 1956.

Barreiros, Nuno. (1968). Nota de programa in *II festival de música portuguesa*, Câmara Municipal de Lisboa Junho-Julho de 1968.

Borba, Tomás e Lopes Graça, Fernando. (1962). *Dicionário de Música*, Lisboa Edições Cosmos.

Branco, João de Freitas. (s.d.) *Frederico de Freitas*, in O concerto, Ralph Hill Editora Ulisseia.

Branco, João de Freitas, 1987 *Viana da Mota Uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra* 2ª edição Fundação Calouste Gulbenkian 1987

Branco, João de Freitas, 1995 *História da música portuguesa* 3ª edição Mem Martins Publicações Europa-América Dezembro de 1995

Brito, Manuel Carlos e Cymbron, Luísa. (1992). *História da música portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta.

Braga Santos, Joly. (s.d.). *Carta a Frederico de Freitas*, in Gazeta musical e de todas as artes 7/6.

Carvalho, João Soeiro de. (2003). *O cinema na obra de Frederico de Freitas*, in Teresa Cascudo Frederico de Freitas (1902:1980), Lisboa Instituto Português de Museus.

Cascudo, Teresa. (2002). *Frederico de Freitas e as contradições do seu século*, in Público 15/11/02.

Cascudo, Teresa. (2003a). (coord.) *Frederico de Freitas (1902:1980)* Lisboa Instituto Português de Museus.

Cascudo, Teresa. (2003b). *Frederico de Freitas e o seu tempo: reflexões em torno de uma exposição*, in Teresa Cascudo Frederico de Freitas (1902:1980), Lisboa Instituto Português de Museus.

Cascudo, Teresa. (2003b). *Obra musical de Frederico de Freitas*, in Teresa

Cascudo Frederico de Freitas (1902:1980), Lisboa Instituto Português de Museus.

Caseirão, Bruno. (2002). *Retrospectiva do compositor no centenário do seu nascimento*, in Catálogo do festival Cistermúsica.

Cochofel, João José. (1962). *Freitas, Frederico de*, in Borba, Tomás e Lopes Graça, Fernando.

Côrte-Real Maria de São José. (2003a). *Frederico de Freitas e as Instituições do Estado Novo*, in Teresa Cascudo Frederico de Freitas (1902:1980), Lisboa Instituto Português de Museus.

Côrte-Real Maria de São José. (2003b). *O compositor e música de câmara*, in Teresa Cascudo Frederico de Freitas (1902:1980), Lisboa Instituto Português de Museus.

Cruz, Manuel Ivo. (s.d.). *Recordações*, in notas de programa.

Delgado, Alexandre. (1998). *Notas ao CD Sp 4081*, Ed. Strauss.

Delgado, Alexandre. (2000). *Notas ao CD SP 4242*, Ed. Strauss.

Delgado, Alexandre. (2002). *Um compositor à la page*, in Público 15/11/02.

Delgado, Alexandre. (2003a). *Sob o signo da dança: panorâmica da obra de Frederico de Freitas*, in Teresa Cascudo Frederico de Freitas (1902:1980), Lisboa, Instituto Português dos Museus.

Delgado, Alexandre. (2003b). Entrevista.

Faria, Manuel. (1962). *Frederico de Freitas e Cláudio Debussy*, in Diário do Minho 18/6/62.

Faria, Manuel. (1973). *A música religiosa de Frederico de Freitas*, in Nova revista de música sacra Ano II (1973), nº 9-10, reeditado in Teresa Cascudo Frederico de Freitas (1902:1980), Lisboa Instituto Português de Museus 2003.

Faria, Manuel. (1980). *Frederico de Freitas, o "independente" e da música portuguesa* in Frederico de Freitas "in memoriam" separata do boletim "Autores".

Fernandes, Cristina, (2002a). *Ser ou não ser um artista do regime* in Público 15/11/02.

Fernandes, Henrique da Luz. (2003). *Frederico de Freitas: a Emissora Nacional e as suas Orquestras* in Teresa Cascudo Frederico de Freitas (1902:1980) Lisboa Instituto Português de Museus.

Ferreira, Manuel Pedro, (2002). *Frederico de Freitas, o património musical e o Governo* in Público, 15/11/02.

Freitas, Frederico. (1957). *Não posso viver sem a música!* In Mundo 5/12/57.

Freitas, Frederico. (1958). *Continua a ser urgente reformar o Conservatório* in O Século, 14/12/58.

Freitas, Frederico. (1961a). *Inquérito sobre a música* in Gazeta musical, 10/61.

Freitas, Frederico. (1961b). *Música contemporânea e electrónica* in Novidades, 26/11/61.

Freitas, Frederico. (1963). *O gosto pela música.*

Freitas, Frederico. (1967). *Carta a Carlos Franco*, datada de 13/3/67.

Freitas, Frederico. (1968). *Entrevista ao Rádio Clube Português*, 4/1/68.

Carta aberta a Joly Braga Santo., (s. d.). in *Gazeta musical e de todas as artes* 7/6.

Honegger, Marc. (1970). *Freitas, Frederico*, in *Dictionnaire de la musique* Bordas Paris.

Júnior, António Ferrão. (1960). *O maestro e compositor Frederico de Freitas*, in *Rádio e Televisão*, 26/11/60.

Latino, Adriana. (2003). *Frederico de Freitas, uma biografia*, in Teresa Cascudo *Frederico de Freitas (1902:1980)*, Lisboa Instituto Português de Museus.

Leça, Carlos Pontes. (1982a). *Os Anos 40 na Música* in *Arte Portuguesa - Anos Quarenta* Fundação Calouste Gulbenkian.

Leça, Carlos Pontes. (1982b). *Os Anos 40 no Bailado*, in *Arte Portuguesa - Anos Quarenta*, Fundação Calouste Gulbenkian.

Leça, Carlos Pontes. (1982c). *A Música em Portugal nos Anos 40*, in *Arte Portuguesa -Anos Quarenta* Fundação Calouste Gulbenkian.

Leça, Carlos Pontes. (1983). *Notas de programa ao CD SP 4040*, Ed. Strauss 1995.

Lima, Manuel de. (1956). *Festival de música portuguesa*, in *Diário Popular* 1/7/56.

Mella, Maria Fernanda. (1975). *Nota de programa* in *Temporada de concertos da Filarmónica de Lisboa Teatro Municipal de São Luiz*.

Moreau, Mário. (2003). *O chefe de orquestra*, in Teresa Cascudo *Frederico de Freitas (1902:1980)* Lisboa Instituto Português de Museus.

Nery, Rui Vieira e Castro, Paulo Ferreira. (1991). *História da música*, Lisboa Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Novidades. (1963). *Homenagem devida a um artista muito nosso*, in Novidades 26/8/63.

Picoto, José Carlos. (1962). *Conferência sobre Debussy*, in Diário da Manhã 18/6/62.

Picoto, José Carlos. (1972). *Nota de programa*, in Orquestra Gulbenkian Temporada de 1972-1973, Fundação Calouste Gulbenkian.

Pombo, Fátima. (2001). *Traços de Música*, Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro.

Portugal, José Blanc de. (1980a). *Frederico de Freitas memória imperfeita*, in Frederico de Freitas, *in memoria*, separata do boletim “Autores”.

Portugal, José Blanc de. (1980b). *Notas do CD 870012/PS*, Portugalsom. 1988

Portugal, José Blanc de. (1984). *Obra de Frederico de Freitas é uma permanente descoberta* in Diário de Notícias 12/1/84.

Portugal, José Blanc de. (1999). *Frederico de Freitas* in Enciclopédia Verbo Edição século XXI, Editorial Verbo Lisboa/São Paulo Novembro de 1999.

Frederico de Freitas. (s. d.). in Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura Editorial, Verbo Lisboa.

Rebello, Luiz Francisco. (1980). *Frederico de Freitas e a música ligeira*, in Frederico de Freitas, *in memoriam*, separata do boletim “Autores”.

Rebello, Luiz Francisco. (2003). *Frederico de Freitas, a música de revista e a Sociedade de Autores* in Teresa Casculo *Frederico de Freitas (1902:1980)*, Lisboa Instituto Português de Museus.

Rodrigues, Castro. (1969). *Frederico de Freitas*, in programa de concerto da Orquestra da Emissora Nacional de 15/11/69.

Sessions, Roger. (1974). *The Musical Experience of Composer, Performer, Listener*, Princeton, Princeton University Press.

Trindade, Maria Helena. (2003a). *Apresentação*, in Teresa Casculo *Frederico de Freitas (1902:1980)*, Lisboa Instituto Português de Museus.

Trindade, Maria Helena. (2003b). *Cronologia*, in Teresa Casculo *Frederico de Freitas (1902:1980)*, Lisboa Instituto Português de Museus.

Valério, João. (1956). *30 Anos de cultura portuguesa – 3º concerto sinfónico*, in Novidades 30/6/56.

Discografia

DISCOGRAFIA

Freitas, Frederico de, *Concerto para Flauta e Orquestra*, Orquestra de Câmara da Emissora Nacional, Luís Boulton/ Frederico de Freitas, Arquivo da RDP, 1956.

Freitas, Frederico de, *Concerto para Flauta e Orquestra*, Orquestra Sinfónica Nacional, Lopez del Cid/ Frederico de Freitas, Arquivo da RDP, 1961.

Freitas, Frederico de, *Concerto para Flauta e Orquestra*, Orquestra Sinfónica Nacional, Carlos Franco/Frederico de Freitas, Arquivo da RDP, 1968.

Freitas, Frederico de, *Concerto para Flauta e Orquestra*, Orquestra de Câmara da Emissora Nacional, Luís Boulton/ Gyulha Németh, Estúdios Hungaraton CD 17-19/12/81, 1981.

Freitas, Frederico de, *Concerto para Flauta e Orquestra*, Orquestra da Rádio Difusão Portuguesa, Carlos Franco/ Leonardo de Barros, Arquivo da RDP, 1983.

Freitas, Frederico de, *Sinfonia "Os Jerónimos"* Orquestra da Emissora Nacional, Arquivo da RDP, 1963

Freitas, Frederico de, *Duas danças do século XVII*, Orquestra da Emissora Nacional, Arquivo da RDP, 1962.

Freitas, Frederico de, *A Igreja do Mar*, Orquestra da Emissora Nacional, Arquivo da RDP, 1958.

Freitas, Frederico de, *Sonata para piano*, Manuel Araújo, Arquivo da RDP, 2002.

Freitas, Frederico de, *Nocturno para violino e piano*, (1932); *Três peças sem importância*, (1954), Vasco Barbosa e Grazi Barbosa, Arquivo da RDP, 1932 ,1954.

Freitas, Frederico de, *Missa Regina Mundi*, Coro Feminino, direcção de José Robert, Arquivo da RDP, 2002.

Freitas, Frederico de, *Lenda dos Bailarins; Nazaré (tableau symphonique); Muro do Derrete; Imagens da Terra e do Mar; Suite Africana*, direcção de Cesário Costa, Orquestra Sinfónica Portuguesa, Arquivo da RDP, 2002

Freitas, Frederico de, *D. João e as Sombras*, sobre texto de António Patrício (1960), Elsa Saque, Fernando Serafim, Álvaro Malta, Grupo vocal feminino Harmonia, direcção de Frederico de Freitas, Orquestra Sinfónica da EN, Arquivo da RDP, 1971.

Freitas, Frederico de, *As Sete Palavras de Nossa Senhora*, direcção de Frederico de Freitas, Orquestra Sinfónica Nacional, Arquivo da RDP, 1967.

Freitas, Frederico de, *Dança da Menina Tonta*, direcção de Ivo Cruz, Orquestra Sinfónica Portuguesa, Arquivo da RDP, 1994.

Freitas, Frederico de, *Fantasia Concertante* para órgão e orquestra de Câmara, António Esteireiro, órgão, direcção de Miguel Graça Moura, Orquestra Metropolitana de Lisboa, Arquivo da RDP, 2002.

Freitas, Frederico de, *Missa Solene*, coro do T.N.S.C., Germana de Medeiros (sop.), Regina Diniz Fonseca (contr.), Guilherme Kollner (tenor), Hugo Casais (baixo), direcção de Frederico de Freitas, Orquestra Sinfónica Nacional, Arquivo da RDP, 1956.

Freitas, Frederico de, *Prelúdio sobre um pregão de Lisboa*, Academia de Instrumentistas de Câmara, Arquivo da RDP, 1959.

Freitas, Frederico de, *Nocturno* para violoncelo e piano (1962), Madalena Costa e Helena Costa, Arquivo da RDP, 1970.

Freitas, Frederico de, *Quarteto em Mi menor* (1946), Leonor Prado, Lúcia de Carvalho, François Broos, Mário Camerini, Arquivo da RDP, 1956.

Freitas, Frederico de, *Sonata de Igreja* para festejar a noite de Natal, Antoine Sibertan Blanc, órgão, Arquivo da RDP, 1970.

Freitas, Frederico de, *Ribatejo; The Legend of Dancers; The Love Wall; African Suite, Poem on eclogue of Virgil*, direcção de Frederico de Freitas, Orquestra Sinfónica Nacional, Edição Strauss, 1998.

Freitas, Frederico de, *Dança da Menina Tonta; Suite Medieval*, direcção de Carol Litvin, Orquestra Filarmónica de Ploiesti, Edição PORTUGALSOM, 1980.

Freitas, Frederico de, *Imagens da Terra e do Mar*, Nazaré, direcção de Frederico de Freitas, Orquestra Sinfónica Nacional, Edição Strauss, 2000.

Anexos

Anexo I

Cartas de Frederico de Freitas

Lisboa, 13/3/67

Meu prezado amigo

Acaldo de ouvir a sua interpretação do meu Concerto para Flauta, e antes de mais, muitos parabéns.

Fizeti imenso de o ouvir, apreciando vivamente as suas belas qualidades de solista, de onde destaco a formosa sonoridade, a dicção, uma técnica fácil correndo agra-
zadamente, sem esforço e um sentimento expressivo de bem matiz.
Foi-me grato ouvi-lo, repito e, deixo que muito lhe agradeço o seu interesse pela obra, o meu senti sensível através de toda a execução.

Espero que nos encontremos para uma mais definitiva

Vasão, de acôrdo com tempos
mais exactos e detalhes de ex^{pres}
sividade que, infelizmente e por
falta de contacto se não podam
ajustar à interpretação do autor.

Recomendo-lhe modular ligeira-
mente a velocidade no primeiro
andamento, na exposição e reexpo-
sição da primeira ideia e nas de-
sevolvi^{men}to; tornar mais quente
e romântico o segundo e terceiro
temas progressivamente. No terceiro and.
o tempo ^{inicial} dele ser mais rápido,
mais schurzoso. Ao comp. 20 depois
do (H1) não está indicado Tempo Primo
No Larghetto, apreciar muito a maneira,
como fraseos e exposição melódica,
mas, mais para diante, muitas
pequenas detalhes tanto a indicar-lhe.
Todavia, estas observações nada inq-
lidaram a excelente impressão

que o seu trabalho me causou.

Aqui e ali senti-o um tanto
oprimido, o que muito o prejudi-
cou na fluidez do discurso.

Também me veio dizer que o
final do terceiro andamento (pié-
toso) tem de ser pensado em $\frac{4}{4}$,
ou seja a dois tempos, e portanto
mais rápido e brilhante.

Como ainda manifestei-me
a minha máfia por não
ter saído da data da reali-
zação do concerto, pois, quem
sabia, teria sido possível um
salto ao Porto.

Infelizmente, só por uma
notícia de jornal sobre do
concerto já realizado.

Isto justifica o meu silêncio,
pois se não pudesse ir, pelo menos
teria gostado de lhe enviar no
próprio dia do concerto umas pala-
vras amigas de encorajamento e
gratidão.

Depois, fiquei à espera da retran-
missão e, confesso, já estava
admirado com tanto tempo passado.
Finalmente, hoje chegou!

Renovo os meus agradecimentos
ao entusiástico e talentoso inter-
prete e peço felicite muito
vivamente, esperando o parti-
cípado de ter o gosto de
conduzir a orquestra na segunda
audição.

com amigos empurramentos
e votos de felicidades e êxitos
artísticos, abraço-o

Frederico de Freitas

Júlia, 28/XII/76

Meu caríssimo Amigo e Colega
Henrique da Cruz Fernandes

É sempre com a mais viva satisfação
q. pelo Natal tenho recebido a sua men-
sagem amigável e generosa, ditada pelo
seu gentil e amável espírito.

Esta é ditada pelo seu coração afável
e, vem directa à receptividade de outros
orações q. a estreita.

Somos cristãos e como tal sentimos
o significado da tiora Nova q. nos toca
de perto; significado q. nos diz q. o
Salvador veio para nos tornar felizes
e oferecer-nos a paz eterna.

Simplesmente a paz não se encontra
na Terra entre os homens q. se desejariam
de boa vontade.

Salvem-se os exceções, como é o seu
caso e, raros outros.

Nós nascemos para a música, fomos

embaladas por ela, e eu, particularmente,
oi ouvir Sonatas de Beethoven e fugas
do grande Sebastião. Dedicamos todos os
nossos esforços a estudar a lei da Divina
Arte. O nosso espírito viu a luz q.
iluminou o nosso destino, e nós servi-
mo-la fielmente, de consciência limpa.

Não nos servimos da ilusão; servimo-la
a Ela com devoção.

Por isso não podemos suportar a traição q.
a Sociedade actual nos impõe, sem q.
o coração sangre.

Assim, a alma sofre duramente e
não encontra conforto ^{para} os desgostos impor-
tos.

É então q. umas linhas escritas por
minha amiga, nos toca delicadamente no
coração. — Obrigado, mais uma vez pelas
bom vobis e pela cançãoinha de Mendelssohn,
tão singela e simples como um simples adejar
de asas de um anjo. Ela me consola um pouco
do deserto musical em q. vivo, minado por sau-
dades de Org? e dos seus companheiros.

Abraça-o amigo ex-cos q. lhe desejais maiores venturas,
Frederico de Freitas

21679, 15 de Jan.º de 79

Meu prezado Amigo e
inesquecível colaborador

A sua amigável carta trouxe-me o prazer
indefectível de valer no tempo uns 20 anos,
e, reviver as recordações guardadas do que foi
a época da "Orquestra de Concerto" e, em ex-
pecialmente a excursão artística à Sthade,
Iladeira e dos concertos realizados com tanto
êxito no Funchal.

É um desbobinar de saudades, porque
os olhos nas fotografias q., com tanta bondade
de, me quis obsequiar. Ee nem sequer sabia
que minha mulher lhe havia recordado e
remitido uma cópia. Bem haja, pois
mt.º lhe agradeço, uma e outra.

Desvaneceram-me muitíssimas as palavras
q. me dirige e as alusões à minha
capacidade de ser Director de Orquestra; são palavras
amigas q. valem como tal.

Reendo uma vez mais a minha vida
de Director de Orquestra, ao longo de 41 anos
na "Selva" E. N., desfrutando períodos curtos

dessa actividade, como foi, por exemplo
a época da Orquestra de Concerto, e a
época q. fiz no Porto; e se me refiro
a estes dois períodos de vida artística, foi
justamente por meles ter trabalhado sem tantas
prisas e limitações, como sempre aconte
cei no Quelhas.

Procurei não ser apenas o condutor da
orquestra, mas também um condutor de
almas, e euas em cada colaborador um
amigo. Ao mesmo tempo, foi minha
preocupação valorizar ao máximo as mé
ritos artísticos dos executantes que comi
go trabalhavam e euas ao conjunto um
ambiente ^{de} entusiasmo pelo trabalho e amor
à música.

. Gostei assim muitas amizades, como é o
meu caso, e, até me agrada recordá-las.

Uma vez mais lhe agradeço ex-corde
a sua gentileza e amizade.

Cumprimentos, enviando-lhe o melhor abraço

Frederico de Freitas

Anexo II

Transcrição do programa
radiofónico

Programa Radiofónico “O gosto pela música” de João de Freitas Branco
Entrevista a Frederico de Freitas com Maria Leonor e D. João da Câmara
16/3/63

João da Câmara – Parece-me que não é preciso fazer apresentações. Estive agora mesmo, enquanto você não vinha, a dizer ao Maestro Frederico de Freitas, quem você é, o que traz a esta casa todas as semanas, etc.

Maria Leonor – Numa palavra, estive a dizer mal de mim.

J. C. – Não, que ideia. Disse tanto bem de si que o Maestro Frederico de Freitas concerteza tem muito prazer de a conhecer.

Frederico de Freitas – É verdade, e digo muito sinceramente, é digna de admiração tanta persistência em aprofundar conhecimentos de música.

M. L. – Sim, lá persistência tenho tido, e você que o diga, que me tem aturado aqui todas as semanas, há não sei quanto tempo!

J. C. – Mas, sentemo-nos. O Maestro Frederico de Freitas repetiu há bocado a sua aceitação do convite para ir à Casa do Pessoal lá do seu escritório, quando você quiser, para as tais sessões culturais, lembra-se?

M. L. – Está claro que me lembro, e desde já agradeço muito a honra em nome de todos os meus consócios.

F. F. – Não tem nada que agradecer.

J. C. – Desculpem. Se não levam a mal, eu gostaria de orientar um pouco a nossa conversa. Talvez pudéssemos falar mais adiante das sessões da Casa do Pessoal.

F. F. – Pelo meu lado, acho muito bem.

M. L. – Aliás quem começou a falar da Casa do Pessoal foi você.

J. C. – Pois fui, pois fui.... Mas preferia atacar já o nosso Maestro Frederico de Freitas com uma questão de fundo da música do nosso tempo, e não só da música, da arte em geral.

F. F. – Não me meta medo. Ohe que eu venho como amigo e não para ser atacado.

J. C. – Ora diga-nos lá: acha que o tão falado abismo que, desde o século passado, se cavou entre o compositor e o público está tendendo a desaparecer, ou parece-lhe pelo contrário que tende a aumentar?

F. F. – Para responder a essa pergunta precisava, antes de mais, de definir o que neste caso se deve entender por público. Não sei se você está a pensar num público generalizado, se é um corpo de público de elite como o que alimenta os Festivais de Música Contemporânea. A pergunta é posta num âmbito restrito como, por exemplo, dizendo apenas respeito a Portugal e mesmo assim entendido, não haverá adentro de portas mais do que um público distinto?

J. C. – Quando fiz essa pergunta pensei em termos de bastante generalidade.

F. F. – Bem, nesse caso direi ser uma constante histórica o choque entre os criadores que inovam e a comodidade de uma sociedade conservadora.

M. L. – Desculpem eu também entrar na conversa, sem autoridade para dar opiniões, mas é que muitas vezes tenho pensado isto mesmo que o Maestro Frederico de Freitas agora disse.

F. F. – De facto, os jovens são os que desejam naturalmente, e como é lícito deles, esperar criarem moldes novos e diferentes.

M. L. -É claro!

J. C. – Enquanto que a tal sociedade conservadora...

F. F. – Os membros dessa sociedade agarrados pela idade, pela educação e pelo ritmo da vida a um conservantismo e tradição que envelhecem.

M. L. – Mas...e dão-se conta disso?

F. F. – Não, não se dão bem conta, olham desconfiadamente a mensagem dos novos, talvez até porque lhes está reservado virem estes ocupar o seu lugar.

J. C. - E olhe que algumas vezes isso também deve ser um factor determinante.

M. L. – Mas não é uma atitude lá muito bonita!

F. F. – Mas é da História, tanto no campo das ideias como no das artes.

M. L. – Campos que aliás não são compartimentos estanques.

F. F. – Deve ter sido este choque mais agravado nas relações musicais autor-público, pelo fim do século passado, que deu origem aos Festivais de Música Contemporânea e criou para eles um público próprio.

M. L. – É perfeitamente lógico.

F. F. – Mas creio que o choque a que você se referiu acaba por ser salutar.

J. C. – Pelo menos funciona muitas vezes como uma espécie de acicate para a

evolução, não é verdade?

F. F. – Feito o balanço, ao final, é o autor e a arte que sempre ficam a ganhar. É uma questão de tempo no qual o público também ganha.

M. L. – E não acontece que, no público, uns acompanham a música moderna e outros não?

F. F. – Naturalmente que haverá sempre uma parte do público que ficará para trás.

J. C. – E quanto a Portugal?

F. F. - No que nos diz respeito, é evidente que o público que vai aos Concertos de Outono da Emissora; aos do Círculo de Cultura Musical e aos da Sociedade de Concertos, não é positivamente o mesmo que vai aos Concertos da Banda da Guarda Nacional Republicana, na parada do quartel, e aos Concertos Populares do Pavilhão dos Desportos, como talvez não será ainda inteiramente nenhum destes que vai a S. Carlos à ópera.

J. C. – Ah, pois não!

F. F. – Mas, de qualquer maneira, é o caso identificável connosco na medida da nossa cultura.

M. L. – E o que é que o Maestro conclui a este respeito?

F. F. – Olhe, minha Senhora, concluo dizendo que o dito abismo, música electrónica e concreta à parte, já quase não existe, é muito menos sensível.

J. C. – Uma vez que encerrámos esta primeira questão, proponho que ouçamos um pouco de música.. Como vê, já tenho o meu gravador a postos, é só carregar

no botão.

F. F. – E que música nos reservou para amenizar esta conversa?

J. C. – Tudo música de um compositor de que nós os dois gostamos muito, não é verdade?

M. L. – Parece-me que sim, que é verdade, embora você não me tenha dito ainda que autor é.

F. F. – Estão a intrigar-me, há tantos autores, que não é fácil descobrir.

M. L. – Desculpe-me, mas neste caso parece-me facílimo...

J. C. – É claro que o autor se chama Frederico de Freitas.

F. F. – Muito amáveis. Então vamos lá saber o que é que tem aí gravado nessa fita, que obras são? Estou com curiosidade de saber.

J. C. – Olhe, no outro dia, ouvindo o seu *Concerto*, para flauta e orquestra, cujo último andamento lembro-me de ter dito uma vez, que se trata de um....como que uma grande e franca, espontânea gargalhada, posta em termos musicais. Mas como eu ia dizendo, ouvindo noutro dia, pela Emissora, o seu *Concerto* para flauta e orquestra, pareceu-me, no último andamento, haver uma continuidade nítida em relação ao princípio da *Dança da menina tonta*. Por isso, me permiti, sujeitando-me a todos os correctivos da sua parte, gravar o início da *Menina tonta* e, depois, o fragmento final do *Concerto*.

(Audição do início da *Dança da menina tonta*)

M. L. – O que ouvimos agora é do bailado da *Menina tonta*, não é? Eu já conhecia e gosto imenso.

J. C. – Vamos então ouvir agora um pouco do final do *Concerto* para flauta e orquestra, de que também gosto muito.

(Audição do início do terceiro andamento do *Concerto* para flauta e orquestra)

F. F. – Não sei se, de facto, me teria expressado bem, falando-lhe de uma grande, uma ampla gargalhada.

J. C: - Confesso que, como já foi há anos, não sou capaz de reconstituir exactamente a nossa conversa.

M. L. – Isso é natural.

F. F. – Na verdade, parece-me encontrar no primeiro exemplo, ou seja, na *Menina tonta*, alguma alegria e um optimismo, e no segundo exemplo...

M. L. – No *Concerto* para flauta e orquestra, portanto....

F. F. – Sim, no segundo exemplo, encontro antes alguma ironia, ou talvez mesmo um sorriso. Se quiser, ainda aceito para este final alguma coisa de burlesco.

M. L. – O Maestro Frederico de Freitas não costuma dedicar as suas obras a...

F. F. – Sim, minha Senhora, muitas das minhas obras têm dedicatória. Olhe, este *Concerto* para flauta e orquestra, dediquei-o ao meu neto Rafael, quando nasceu, uns três meses depois.

M. L. – Ai, concerteza que tem um grande significado para si, este Concerto. O Maestro tem só esse neto?

J. C: - Não, tem também a Maria Frederica, a quem dedicou uma notável colecção de peças didácticas para piano; chama-se: “*O livro da Maria Frederica*”.

M. L. - Diga-me uma coisa, Maestro Frederico de Freitas: Quando compõe, pensa que, como hei-de dizer, pensa que se está dirigindo a um certo público, que está falando para alguém, percebe, ou isola o pensamento num.....

J. C. - Num reduto estético e técnico fechado não é? Acho interessante a pergunta. A sua obra de compositor é muito vasta e parece sugerir uma extraordinária facilidade de adaptação às mais diferentes circunstâncias e contextos, desde os bailados para o grupo Verde Gaio, até à sua recente sinfonia *Os Jerónimos*.

F. F. - Posso dizer-lhes que penso sempre num público, mas num público não identificável ao meu pensamento. Talvez me explique melhor, se disser que, quando componho, está comigo um sentimento feliz de estar oferecendo alguma coisa a alguém.

J. C. – Portanto, o contrário de uma atitude egoísta.

M. L. – Pois é!

F. F. – Essas impressões sinto-as, no entanto, mais acentuadamente, quando ponho as barras finais na partitura.

M. L. – Quando chega ao fim da obra, e porquê?

F. F. – Porque então sim, tenho a sensação que alguma coisa se separou de mim próprio, deixando de pertencer-me para seguir o seu destino e vida própria. Mas também cuido que quando componho, o que aliás me acontece num estado um tanto febril e de algum sofrimento, cuido que, como ia dizendo, me fecho um tanto hermeticamente num pensamento técnico e estético.

J. C. – Parece-me que o Alban Berg tinha razão em dizer que há coisas na

“carpintaria” musical de um compositor que não se ganha nada em revelar ao público; são quase segredos do ofício, mas desculpe tê-lo interrompido.

F. F. – Uma parte da minha produção tem sido realizada por solicitação, como por exemplo os bailados de que você me falou.

M. L. – E naturalmente há outras obras que...

F. F. – Sim, outra parte é da minha criação livre, espontânea, no domínio exclusivo da música por música e que nada mais procura ser que não música.

J. C: - O que não quer dizer que as obras feitas por encomenda resultem menos espontâneas ao ouvido.

F. F. – Apesar do que você observou quanto às afinidades entre a *Menina tonta* e o *Concerto* de flauta, gosto de escrever obras de sentido e cunho diferente, que se não pareçam com as já por mim escritas, como gosto de ensaiar mão por técnicas e estéticas de sentido diferentes.

J. C. – E vem mesmo a propósito os dois exemplos que gravei a seguir.

F. F. – De que obras são?

M. L. – Pelo que você disse, devem ser obras bastante diferentes.

J. C. – Parece-me que sim, mas o autor dirá. São o *Quarteto concertante* e a *Missa a capella*.

F. F. - São, com efeito, duas obras de expressão e conteúdos muito diversos. A primeira é essencialmente uma obra contrapontística de escrita muito cerrada. É uma obra de complicada ciência musical.

M. L. – E a *Missa a capella*?

F. F. – É música que procura ser transparente , desgarrar-se da terra.

J. C. – Como você sabe uma obra musical diz-se *a capella* quando...

M. L. – Sei muito bem. Quer dizer que a obra é para ser cantada sem a intervenção de qualquer instrumento.

F. F. – Exacto, e neste caso são apenas vozes brancas, sem acompanhamento, como disse. A ausência de funções do que em composição se chama o baixo, o alicerce do edifício musical, dar-nos-á, porventura, a sensação desse desgarrar que busca a suspensão do espaço, uma como que flutuação.

J. C. – Podemos então agora ouvir o primeiro exemplo, ou seja, o do *Quarteto concertante*.

F. F. – Concerteza, quando quiserem.

(Audição do início do segundo andamento do *Quarteto concertante*)

M. L. – E agora?

J. C. – Agora, um fragmento da *Missa a capella*..

(Audição do início da *Missa Regina mundi*)

J. C. – Falou-se em que o Maestro Frederico. de Freitas se tem interessado especialmente, nestes últimos anos, pela música electrónica e pela música concreta. Quer dizer alguma coisa a esse respeito?

M. L. – Ai, isso também me interessa muitíssimo; ainda não estou muito rendida a essas músicas esquisitas. Pertencço ao tal público que fica para trás.

F. F. – Na verdade, tornei-me curioso dessas novas modalidades da música contemporânea. Cheguei a procurar o meio de as poder ensaiar. Infelizmente, e com mágoa o digo, não foi possível encontrar ao meu alcance o campo experimental.

M. L. – Foi pena. Uma outra pergunta que tenho engatilhada...

F. F. – Dispare lá!

J. C. – Em sua opinião, o que distingue o verdadeiro profissionalismo do amadorismo?

F. F. – Olhe, começo já por dizer-lhe que tenho horror ao amadorismo. Sei perfeitamente que esta minha atitude me tem trazido os maiores aborrecimentos.

M. L. – Ah sim! E porquê?

F. F. – Infelizmente, estamos de há muito caídos num campo assaz propício a confusões. Quem poderá discernir neste mar confuso e turvo, em que o próprio ensino oficial anda um tanto comprometido? Neste campo, as minhas desilusões têm sido grandes e até inesperadas. Ainda há bem pouco tempo, vi um colega, que prezava, classificar um teorema harmónico de maneira tal, que confesso não só me surpreendeu, como até me arrepiou, por ser o mais eloquente testemunho da sua elementar ignorância da ciência harmónica.

J. C. – Se o caso se passasse num exame...

F. F. – O quê? Num exame de terceiro ano de harmonia? Ah! Garanto-lhe que era um chumbo certo, com um júri válido, evidentemente.

J. C. – Ainda quanto ao amadorismo, tenho a impressão que não é só hoje que se

torna difícil o discernimento no meio da confusão. Parece-me em todo o caso, que devemos sempre ter cuidado em não atribuir um maior valor aos profissionalíssimos músicos de tantas orquestras russas de há cem anos, do que a amadores que se chamavam Mussorgsky, Borodine, César Cui, Balakirev. Por outro lado, lembro-me sempre daquela cena terrível, passada com Schumann...

M. L. – Que cena?

J. C. – O Schumann, à frente de uma orquestra cujos componentes desconfiavam bastante dos seus conhecimentos, ia ensaiar pela primeira vez a sua 1ª Sinfonia, e eis que surge uma passagem para instrumentos de sopro, escrita de tal maneira que era totalmente impossível ser tocada por esses instrumentos. Foi uma risota, uma troça. Para aqueles músicos, o Schumann dava mostras insofismáveis de amadorismo. O caso era também de chumbo num exame, e, no entanto, seria errado recusar ao Schumann o apoio, a consideração, a admiração que ele merecia. Hoje nem sabemos quem eram os músicos dessa orquestra.

M. L. – Está bem. Mas eu compreendi que o Maestro Frederico. de Freitas disse quando...

J. C. – E eu também, e eu também. Isto foi só uma observação, que veio a propósito, para mostrar como o problema é difícil. Menosprezar alguém por amadorismo, pode ser uma injustiça de que mais tarde venhamos a arrepender-nos.

F. F. – Tanto mais difícil é o problema e mais urgente de se resolver, quanto é certo que os malefícios causados à arte nacional, pelos amadores e habilidosos, são incalculáveis, verdadeiramente incalculáveis.

J. C. – Pelo meu lado, ainda o que me ajuda a distinguir, bem ou mal, entre o válido e o indesejável, ainda é uma questão de mentalidade.

M. L. – Dão-me licença que eu faça ainda uma pergunta que me interessa?

J. C. – Concerteza.

M. L. - O Maestro não acha que em Portugal, e especialmente na província, é necessário e urgente criar um grande público amador da boa música.? Qual lhe parece o melhor caminho para esse efeito?

F. F. – Inteiramente de acordo, minha Senhora, e estou disposto a fazer tudo o que estiver nas minhas possibilidades para que nas províncias portuguesas se crie um público musical consciente. Este problema que, no fundo, é um problema de cultura, não foi ainda pensado de maneira feliz. A sua articulação, que aliás julgo fácil, e apesar de esforços louváveis mas disse minados, não foi ainda encontrada.

J. C. – Eu tenho a impressão de que agora é que vem a propósito a Casa do Pessoal.

M. L. – E o Maestro, tem realmente paciência para aparecer numa dessas sessõezinhas que nós fazemos, lá no escritório, para alimentar a cultura de cada um?

F. F. – Creia que ficarei contente se for chamado a colaborar com a obra das Casas do Pessoal.

J. C. – Olhe, noutro dia, na Faculdade de Direito, também encontrei um ambiente muito interessante, entre os estudantes, de solicitação de presença de compositores portugueses, nas suas sessões culturais de música. Ainda a propósito da cultura através da música; aqui há tempos, o Duque de Lafões, presidente do Círculo de Cultura Musical, preconizou, numa assembleia-geral, a criação de uma orquestra sinfónica itinerante, que constantemente levasse a terras de província a melhor música sinfónica portuguesa e estrangeira.

M. L. – Ai, isso parece-me uma óptima ideia. O que é que o Maestro acha?

F. F. – Uma orquestra sinfónica itinerante seria, concerteza, o mais eficiente meio para realizar a obra de cultura que todos temos por necessária. A música sinfónica é a que pode alcançar de maneira mais activa e rápida os efeitos desejáveis.

J. C. – Cem por cento de acordo.

F. F. – Igualmente a palestra ilustrada musicalmente é processo desejável.

M. L. – Obrigado em nome dos meus colegas de pelouro lá do escritório que estamos fazendo dessas palestras.

J. C. – Que deviam fazer-se em todas as colectividades, para promover a elevação do nível mental de muita gente. Outro assunto — quer enumerar algumas das imensas obras importantes que apresentou como chefe de orquestra em primeira audição, em Portugal ou em absoluto?

F. F. – Quase trinta anos de actividade de...

M. L. – Quase trinta anos! Ai, ninguém diria, com um aspecto ainda tão novo!

F. F. – Muito obrigado, mas esses quase trinta anos de actividade de chefe de orquestra deram-me ocasião de apresentar tantas obras novas que, só consultando programas, poderia responder de maneira mais precisa. Cito, porém, autores que revelei nos meus programas e que evoco, sem todavia me lembrar de todos: Jean Absil; Arnold Bax Martinu, Mihalovic, Carl Nielsen, Alban Berg; Marcel Landowski; Conrad Beck...e que sei mais.

J. C. – E obras novas em primeira audição?

F. F. – Em primeira audição, por exemplo: o *Concerto para Violeta e orquestra* de Walton; o *concerto para piano com trompete* de Chostakovich; *Scarlattiana* de Casella, *Música para percussão e celesta*, de Bartók etc, etc.

M. L. - E Maestro, e estreias absolutas?

F. F. – Estreias absolutas, por exemplo, de obras portuguesas. Olhe, minha senhora, lembro-me por exemplo de música do Lopes Graça, a *Sinfonia* e a *Suite Rústica*, do Armando José Fernandes, *O Homem do Cravo* e *Canções Populares...*

,

J. C. – Do Croner de Vasconcelos, nunca estreou nada?

F. F. – Sim, estava a pensar no Croner de Vasconcelos. Dirigi a *Lenda das Amendoeira*, mas não recordo se foi em primeira audição. Mas, em primeira, foi de certeza a do Padre Manuel Faria: *Embaló, Suite Minhota* e *Imagens da minha Terra*; do Alberto Fernandes: *Suite Regional* e *Adágio Sentimental*; recordo de Berta Alves de Sousa: *O Tear* e *Pavana*; de Rui Coelho: *Rapsódia Portuguesa*, e muitas outras que não me posso lembrar neste momento.

J. C. - Também se lhe devem primeiras audições de várias obras corais sinfónicas, não é verdade?

F. F. – Sim, fiz ouvir pela primeira vez o *Elias* de Mendelssohn; o *Requiem* de Fauré...

J. C. – E a *Invocação dos Lusíadas* de Viana da Mota?

F. F. – Sim, mas não recordo se foi de facto em primeira audição. Mas posso acrescentar ainda: o *Canto do Advento* de Schumann; o *Magnificat* de Bach; o *Dilúvio* de Saint-Saëns; fragmentos da *Oratória de Natal* de Bach...

M. L. – Oh Maestro, e pondo de parte as suas obras, qual foi a partitura portuguesa moderna que achou mais interessante e que mais gostou de dirigir?

J. C. – Esta pergunta talvez seja um tanto indiscreta!

F. F. - Dirijo sempre com o mais vivo prazer música portuguesa, seja de que época for, desde que escrita com verdadeiro profissionalismo.

J. C. – A nossa música antiga também lhe deve muito.

F. F. – A nossa música setecentista tem para mim um interesse muito especial e tenho sinceramente pena que não sejam postos ao meu alcance os meios de arrancar ao pó dos arquivos tantas páginas com interesse.

J. C. – Claro que acha urgente a valorização desse património.

F. F. – A valorização desse património parece-me mais do que urgente, pois é grande vergonha nossa que o desconheçamos. Há até por aí quem se dê ao luxo de o desprezar.

M. L. – Ah sim, não há direito. É a mania que nós os portugueses temos de não ligar importância ao que é nosso e achar sempre melhor o que vem do estrangeiro.

F. F. – Pois fiquem sabendo que toquei algumas obras de Sousa Carvalho em Itália, França, Espanha, Holanda e em várias cidades do Brasil, e sempre foram recebidas com justa surpresa e muita admiração.

J. C. – Eu parece-me que já falamos o suficiente de outros compositores, para termos agora de voltar ao que está na nossa ordem do dia, Frederico de Freitas.

M. L. – Ai, eu também acho.

J. C. - Lembra-se, Maestro, de eu lhe ter pedido emprestada a partitura da

sinfonia *Os Jerónimos*? Aproveitei para escolher os últimos exemplos destinados a esta nossa conversa. A partitura está aqui e essas marcas estão a assinalar os fragmentos que eu gravei. Agora, gostava que fosse o Maestro, como autor, a fazer o comentário prévio.

F. F. – Concerteza. Ora deixe ver a partitura, se faz o favor. Estou a ver as passagens que marcou na partitura. Estas mesmas passagens referem-se, quase com inteira justeza, às principais ideias que caracterizam o meu pensamento em face da composição. Concluo assim, que leu a nota que inseri na partitura na qual digo....

J. C. – De facto li, li essa nota.

M. L. – Mas o que é que o Maestro Frederico. de Freitas ia dizer?

F. F. – Ah! Ia resumir essa nota, onde digo serem as seguintes as ideias geradoras da Sinfonia *Os Jerónimos*: a mística religiosa; a gesta heróica; a tragédia e o mar. Justamente, o tema inicial da introdução, *andante tranquillo con spirito religioso*, responde ao primeiro desses pensamentos.

M. L. – A mística religiosa, portanto.

F. F. – Sim, e pode aliás dizer-se que ela está presente em toda a introdução.

J. C. – Então vou fazer ouvir esse exemplo.

M. L. – E eu estou com muito interesse.

(Audição do início da sinfonia *Os Jerónimos*)

F. F. - Quanto ao elemento mar, ele está naturalmente implícito no decorrer da obra, mas esta passagem que marcou....

J. C. – Qual, não se importa de me deixar ver a partitura? Ah, sim, já sei qual é!

F. F. – Trata-se do terceiro tema do primeiro andamento. Não sei porquê, dá-me hoje a sensação, quase visual, de ver as naus, com as velas inchadas pelo vento, a correrem seguras do seu destino.

M. L. – É interessante, vamos ouvir?

J. C. – É só carregar no botão.

(Audição do terceiro tema do primeiro andamento da Sinfonia *Os Jerónimos*)

F. F. – Não sei se repararam o que eu disse: hoje. Quando apontei este tema, e depois quando o realizei em partitura, nem por sombras esta imagem me acudiu.

J. C. – Vê como é interessante falarmos com os autores das obras!

M. L. – Não há dúvida! Mas não interrompa o Maestro Frederico de Freitas.

J. C. – Desculpe.

F. F. – Como ia dizendo, só muito mais tarde, quando comecei a ouvir a obra de fora, é que a imagem me acudiu. Este outro trecho que escolheu, e que diz respeito ao segundo andamento (*Andante assai lamentoso*), pode interpretar a tragédia das almas dos que ficaram; as mães sem os filhos; as esposas sem os maridos. É como se fora uma voz de agonia que deseja gritar e morre no balbuciar.

(Audição dum excerto do segundo andamento da Sinfonia *Os Jerónimos*)

J.C. - Parece-me que só marquei mais um exemplo, não foi?

F. F. – Pois, este exemplo final exprimirá o heroísmo dessa gente destemida que,

sobre o mar, de geração em geração, procurou e achou os novos caminhos do Mundo. É o chamamento, o aglutinar de energias, a soma das vontades dos que foram e dos que ficaram.

M. L. – E acho muitíssimo bem que o Maestro tenha prestado homenagem a toda essa gente anónima e humilde.

F. F. – À memória de uns e outros, dos que foram e dos que ficaram, numa palavra, à memória de todos os que deram braço às descobertas, dediquei esta minha sinfonia, com palavras que escrevi na portada da partitura: "Aos heróis da navegação e aos mesteirais, calafates e demais povo anónimo, que também fizeram Portugal descobridor".

(Audição dum excerto do terceiro andamento da Sinfonia *Os Jerónimos*)

J. C. – Maestro, resta-me agradecer-lhe a...

M. L. – E em meu nome também...

J. C. – Sim, agradecer-lhe em nosso nome, a pachorra que teve connosco vindo até esta...

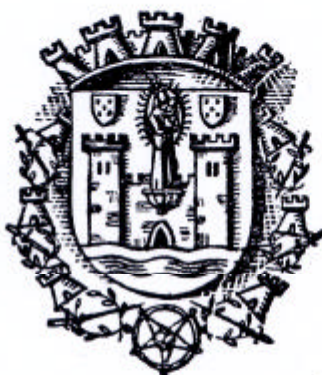
F. F. – Não diga mais. Sinceramente, tive muito prazer. E, minha Senhora, quando precisar de mim para alguma das tais sessões da Casa do Pessoal, é só telefonar-me; aliás, o mesmo diria a toda e qualquer instituição, desejosa de contribuir para a elevação da cultura musical.

M. L. – Obrigado, Maestro. Então, se o Maestro me dá licença, vou tomar nota do número do telefone.

J. C. – Não é preciso, vem na lista.

Anexo III

Programas de Concerto



CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO
CULTURA POPULAR

2.ª Série INTERNACIONAL DE CONCERTOS
PROMOVIDA PELA **CÂMARA MUNICIPAL DO**
PORTO EM COLABORAÇÃO COM A ORQUESTRA
SINFÓNICA DO PORTO (EMISSIONA NACIONAL)

NO TEATRO RIVOLI

EM 11 E 18 DE JANEIRO, 1, 15 E 22 DE FEVEREIRO E 8, 15 E 29 DE MARÇO DE 1967

ÀS 21,45 H.

(PARA MAIORES DE 12 ANOS)

P R O G R A M A S

Visados pela Delegação da Inspeção dos Espectáculos

2.º CONCERTO

Às 21 h. e 45 m. — de 18 de Janeiro de 1967

Sob a Direcção do Maestro SILVA PEREIRA

P R O G R A M A

I

FREISCHÜTZ — Abertura *WEBER*

CONCERTO em sol menor, para Flauta e Orquestra *FREDERICO DE FREITAS*

- a) *Allegro vivo*
- b) *Larghetto*
- c) *Allegro animato e molto gioviale*

(Primeira audição no Porto)

Solista: CARLOS FRANCO

II

SINFONIA N.º 5 em Mi menor *TCHAIKOWSKY*

- a) *Andante — Allegro com anima*
- b) *Andante cantabile, con alcuna licenza*
- c) *Valsa — Allegro moderato*
- d) *Finale: Andante maestoso — Allegro vivace*

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA

II F E S T I V A L
DE MÚSICA PORTUGUESA

DIRECÇÃO ARTÍSTICA

DE

NINA MARQUES PEREIRA

EM 26 DE JUNHO, 5, 12 e 23 DE JULHO DE 1968

ÀS 21.45 HORAS

3.º CONCERTO

TEATRO DA ESTUFA FRIA

Sexta-feira, 12 de Julho de 1968, às 21,45 h.

P R O G R A M A

I

Portuguesas CLAUDIO CARNEYRO

- a) Senhora de Carmo
- b) Alvorada do Espírito Santo
- c) Malpica

Na Fonte FLAVIANO RODRIGUES

Aqueduto das Águas Livres, Poema Sinfónico... WENCESLAU PINTO

Prólogo da 2.ª Sinfonia Camoneana RUY COELHO

II

Concerto para Flauta e Orquestra FREDERICO DE FREITAS

- a) Allegro vivo
- b) Larghetto
- c) Allegro animato e molto joviale

ORQUESTRA SINFÓNICA DA EMISSORA NACIONAL

Maestro: FREDERICO DE FREITAS

Solista: CARLOS FRANCO

NOTAS À MARGEM DO PROGRAMA

PORTUGALESAS CLAUDIO CARNEYRO

Cláudio Carneyro iniciou a sua formação musical no Porto, com Lucien Lambert, tendo depois ampliado e aperfeiçoado os seus conhecimentos no Conservatório de Paris, onde pôde contactar demoradamente com os dois mestres eminentes: Paul Dukas e Widor. Mostrou este último grande interesse pelas iniludíveis qualidades do jovem discípulo, confiando-lhe até a revisão de um dos seus cometimentos músico-dramáticos, a ópera «Nerton», que então subia à cena no mais importante dos palcos líricos de Paris.

No regresso à pátria, Cláudio Carneyro era nomeado professor de composição do Conservatório de Música do Porto (anos depois ascendia ao cargo de director deste estabelecimento de ensino), o que não impediu a continuação e desenvolvimento em ritmo certo de uma fecunda actividade criadora. Justamente, a Orquestra Colonne apresentava em Paris, em 1933, um «Prelúdio, Coral e Fuga» de sua autoria, que mereceu referências elogiosas a Vincent d'Indy e Théodore Dubois. E, em 1929 e 1932, realizam-se no Porto e em Lisboa concertos inteiramente preenchidos com obras suas, que tiveram a colaboração de algumas das figuras mais destacadas da vida musical portuguesa. Em 1933 é-lhe atribuído o «Prémio Moreira de Sá», e pouco depois Cláudio Carneyro organiza a primeira Orquestra de Arco portuense, em cujos programas se vão especialmente destacar interessantes versões instrumentais dos nossos polifonistas clássicos.

A tendência que o seu estilo revela de modo essencial para a sobriedade de meios, de linguagem e de construção formal, tem conduzido o seu interesse criador de maneira predominante para a música de câmara, domínio em que essas características geralmente encontram o seu clima ideal. No entanto, essa propensão não o impediu de marcar uma posição igualmente relevante em matéria de música sinfónica, sobretudo através das «Portugalesas», datadas de 1949 e em que demonstrou um gosto requintado na utilização do folclore nacional.

As «Portugalesas» foram escritas para o Gabinete de Estudos Musicais da Emissora Nacional e baseiam-se em temas extraídos de um Cancioneiro compilado por António Joyce.

NA FONTE FLAVIANO RODRIGUES

Flaviano Rodrigues nasceu em Elmas, a 21 de Dezembro de 1891, fazendo os seus estudos musicais no Conservatório Nacional, onde frequentou as aulas de violino, piano, harmonia, contraponto e fuga, obtendo altas classificações e um primeiro prémio de violino. Como violinista, tem tomado parte em numerosos concertos, e foi, até à sua última época, o violino solista da Orquestra Sinfónica Portuguesa, criada e dirigida pelo maestro Pedro Blanch. Na mesma qualidade ingressou na Orquestra Sinfónica Nacional, quando ela foi fundada, em 1934. É professor de violino no Conservatório Nacional desde Maio de 1919. Em 1922 o Governo Português contratou-o como solista e director de um grupo musical, para realizar uma série de concertos no Pavilhão Português da Exposição Internacional do Rio de Janeiro.

Tem-se dedicado também muito à composição, devendo assinalar-se, entre outras, as seguintes obras: Romance, Berceuse Romântica, Poemeto, Barcarola, Um fado, Invocação, Bagatela, para violino e piano; Um conto à lareira, A canção da neve, Na estrada do mar, Os dois bebês, As andorinhas, A dúvida, para canto e orquestra; Romanza, para violoncelo e piano; Minuete em ré, Berceuse e um poema intitulado O Apóstolo, para orquestra de arcos; Marcha triunfal, Prelúdio Sinfónico, Idílio, Dança Oriental, Ramalhete, Na fonte, Folhas soltas, Pequena serenata, Elegia da saudade, O poema sinfónico, A vida, para orquestra sinfónica; In memoriam, para canto e orquestra, A memória de Sidónio Pais; e ainda um grande número de peças pequenas para sexteto ou para uma orquestra reduzida.

«Na fonte» (escrita em 1912) é uma peça de intenções descritivas, como o próprio título indica.

O AQUEDUTO DAS AGUAS LIVRES WENCESLAU PINTO

O poema sinfónico «O Aqueduto das Aguas Livres» resultou de uma encomenda feita ao compositor pela Câmara Municipal de Lisboa, baseando-se no texto seguinte:

«A cidade padecia de sede.

«Velhos poços mouriscos nos pátios ensombrados, nas cercas dos conventos ou nos alicerces dos velhos prédios, serviam as gentes em goles de baldes, guinchados nas roldanas.

«Fios de água, cada ano mais pobres para a população crescente, gorgolhavam em chafarizes mais recentes: Chafariz de Dentro, Chafariz de Fora, Andaluz, Tesouro Velho, etc.

«A cidade abundava em nascentes de águas termais, remédio para as enfermidades; mas a sede do Verão dificilmente se mitigava, quando as bicas cansavam ou os poços secavam.

«Então um grande rei pensou numa obra de maravilha: a de encaminhar as nascentes dispersas pelo terreno, a quilómetros de distância, para o próprio burgo.

«Prosseguiram as pesquisas. A água foi aprisionada em canalizações cobertas e ergueram-se a pedra e cal, com janelas gradeadas para que entrasse o ar, as mães-d'água, marcos perfilados a indicar o caminho da cidade.

«Mas havia um vale: um vale largo e agreste, com um fosso, que no Inverno se inundava com o rugir bravo e tenebroso de toda a água caída em léguas de terra, e que o vale levava até Alcântara para a entregar ao rio.

«O engenho dos homens tinha que vencer a Ribeira, e a perseverança dum monarca magnânimo tinha que incitar esse engenho, para bem dos habitantes da cidade.

«Pouco a pouco, fortes alicerces suportavam largas colunas que foram subindo e atravessando o vale, e as colunas se uniram lá no alto, em ogivas, para que sobre ela os telhões, sobre que corre a água, vinda de longe, pudessem passar para além, e levar essa água límpida e cantante a todos os recantos da cidade.

«O Aqueduto das Aguas Livres», altaneiro, forte, arrostando com os temporais e os séculos, ergue-se no vale, como o testemunho duma forte vontade de bem servir, de bem querer.

«Um dia, foi teatro da morte, em contraste com a vida que se quis desfender mitigando a sede. Almas condenadas, ali satisfizeram a sua sede de sangue, profanando a boa obra de misericórdia.

«Aparece sempre uma sombra ao lado da luz, mas só a luz ilumina. Límpida e sussurrante no silêncio dos canais, a água continua a correr, ainda hoje, a caminho da cidade».

PRÓLOGO DA SINFONIA CAMONEANA N.º 2 RUY COELHO

As intenções nacionalistas do estilo de Ruy Coelho foram nitidamente afirmadas logo no início da sua carreira de compositor, quer nos seus escritos, quer no próprio carácter das suas obras. Assim, escrevia em 1913 a propósito da Sinfonia Camoneana n.º 1, que terminara recentemente: «o meu fim é, por intermédio da linguagem universal — a Música — fazer sentir ao mundo a Alma Portuguesa». E, pouco tempo depois, ao publicar a sinfonia, reafirmava e esclarecia esses intentos, dizendo na nota inseria na partitura: «a minha obra tem da sinfonia clássica o nome apenas, porque, em verdade, eu nem sigo escolas, nem consulto oráculos. O meu fim, do qual não reservarei direitos de autoria, é fazer sentir ao mundo a Alma Portuguesa, começando por cantar o poeta símbolo da nossa nacionalidade. Assim, faço da Sinfonia Camoneana o prólogo da minha obra, na convicção de que o seu destino, seja qual for, em nada influirá no meu».

Esses objectivos, tão claramente definidos na Sinfonia Camoneana n.º 1, iriam dividir em dois grupos muito diferentes a sua ulterior produção neste género musical. Assim, hoje poderão considerar-se no conjunto das sinfonias de Ruy Coelho, por um lado, as que seguem a forma tradicional, embora do mesmo modo mantenham um certo carácter português, e por outro lado as que prolongam essa orientação marcada na Sinfonia que o autor considera o prólogo da sua obra. Conservam estas últimas sinfonias o título de «Camoneanas» e, embora o seu número hoje ascenda a cinco, o que implica necessariamente alguma diversidade de aspectos, todas elas se definem por semelhantes características.

Segundo o próprio compositor afirma, não é a forma mas o espírito que dá a estas obras o título de sinfonias. E tal como o realizou logo na Sinfonia Camoneana n.º 1, o aspecto que escolheu e fixou no poema épico de Camões, foi o feito épico dos Portugueses, através do qual foi dado ao nosso país «o poder de quebrar a apatia da Idade-Média pela acção dos descobrimentos marítimos, dando nos seus grandes feitos o destino de uma «Gesta Humanitatis per Luzan».

José Carlos Picoto

CONCERTO — FLAUTA E ORQUESTRA FREDERICO DE FREITAS

Torna-se extremamente difícil e problemático definir com suficiente precisão as linhas-mestras da evolução estética de Frederico de Freitas. E isto porque aquele aspecto que imediatamente ressalta numa visão global da sua obra, é o ecletismo de propósitos que essa obra traduz, a diversidade de facetas que ela apresenta.

Tal fenómeno é, aliás, frequente na música do século XX. O musicólogo e compositor argentino Juan Carlos Paz classificou, algo curiosamente mas com agudeza, de «nomadismo estético» a atitude que o referido fenómeno espelha. Foi, porventura, no período entre as duas guerras que o «nomadismo estético» se viu cultivado com maior furor e pode, sem dúvida, responsabilizar-se, em grande parte, pelo facto de um dos mais illustres compositores do nosso tempo: Igor Strawinsky. O exemplo que a versatilidade do seu género impôs, serviu de justificação ou de estímulo a muitos, para enveredarem por esse caminho. E assim passou a ver-se com uma frequência desconcertante, alternarem, dentro da produção de um mesmo autor, obras baseadas nas técnicas mais diversas ou decorrendo de estéticas por vezes opostas. E assim a actividade de não poucos compositores acabou por desenrolar-se largamente sob o signo do «exercício de estilo».

Várias razões é lícito aduzir como explicando todo este movimento novecentista. Por exemplo: a diversidade de tendências ou de técnicas, já em estádios de grande desenvolvimento, que se oferecem ao compositor contemporâneo (atonalismo livre, dodecafonismo, modalismo, folclorismo, estilo inspirado no «jazz», etc.); as solicações, sobretudo de carácter funcional, que actuam sobre o compositor (música para filmes, música de cena, obras correspondendo aos imperativos de uma arte para massas, para vastos auditórios, encomendas com exigências de contingente sonoro ou estilo bem determinadas); a influência de doutrinação que se baseia no princípio da sugestão material do estilo, defendido por personalidades como Egon Wellesz e, entre nós, em parte por Luís de Freitas Branco.

Muitas vezes os factores apontados não agem isoladamente, mas combinam-se. E o caso de Strawinsky pode nem sequer exercer a mais leve influência.

Em relação a Frederico de Freitas, não será despropositado afirmar que o ecletismo que se manifesta na sua obra é, antes de mais, fruto de um temperamento acolhedor, curioso e insatisfeito, que ora se compraz na experimentação de novas técnicas e de novos processos, ora cede perante o prestígio das velhas formas ou dos estilos ultrapassados, ora se acomoda a exigências de ordem propriamente funcional, ora dá largas à sua imaginação e à sua invenção, sem qualquer preocupação bem definida de estilo ou de técnica. Mas tudo isto sem preconceitos, sem rigidez.

Dai a diversidade enorme de aspectos na obra de Frederico de Freitas, a qual, por isso mesmo e pelo elevado nível de realização que a recomenda, ocupa uma posição muito característica, e porventura ímpar, no panorama da música portuguesa contemporânea.

É curioso verificar que a «Lenda dos Bailarins» é quase da mesma época da «Sonata para violino e violoncelo», arrojadamente polirrítmica e politonal, que marca uma data na produção nacional; que a «Missa solene», de ressonâncias beethovenianas, composta para as comemorações centénarias de 1940, saiu da mesma pena que escreveu pouco depois o «Quarteto Concertante», vigorosamente dissonante e carrilando em correntes bastante evoluídas do momento ou a «Dança da Menina Tonta» e «Ribatejo», de uma veia mais prazenteira e popular; que a ópera «Igreja do Mar», na pureza do seu estilo, é quase contemporânea do mais dádovoso e colorido «Concerto de flauta».

O apontado ecletismo de estilo e de linguagem tem uma contrapartida no cultivo dos mais variados géneros. Pode dizer-se que Frederico de Freitas os abordou todos, com excepção da sinfonia: música de câmara, concerto, bailado, ópera, cantata, melódia para canto e piano, poema sinfónico, harmonização de canções populares, peças para piano.

O «Concerto em sol menor», para flauta e orquestra, pertence à fase da plena maturidade. Concluído em 27 de Janeiro de 1954, foi ouvido pela primeira vez num concerto da J. M. P., tocado por Luís Boulton e pela Orquestra de Concerto da Emissora Nacional, sob a direcção do autor. Divide-se em três andamentos. O primeiro, «Allegro vivo», é construído à base de três temas, sendo o terceiro dos quais aquele que de preferência oferece matéria ao desenvolvimento. O «Larghetto» desenrola-se sobre duas ideias temáticas, e articula-se em três secções: A-B-A. Na secção central, que se desenvolve largamente, o clima é predominante dramático. No andamento final, «Allegro animato e molto gioiale» reina um ambiente desanuviado, bem humorado. Formalmente, dá-se aqui uma combinação do rondó e do allegro-sonata.

Nuno Barreiros

ORQUESTRA GULBENKIAN

Fundação Calouste Gulbenkian
Serviço de Música
Grande Auditório

Temporada de 1972-1973

8 Novembro

Programa

8 Novembro 1972 / 1830 h

FREDERICO DE FREITAS

Pavana e Galharda

Concerto para flauta e orquestra

Allegro vivo

Larghetto

Allegro animato e molto gioiale

PAGANINI

Concerto n.º 1 em ré maior,
para violino e orquestra

Allegro maestoso

Adagio

Rondo Allegro spiritoso

Maestro: FREDERICO DE FREITAS

Solistas: CARLOS FRANCO, flauta

GERARDO RIBEIRO, violino

ORQUESTRA GULBENKIAN

Notas à margem

FREDERICO DE FREITAS

Duas Danças — Concerto para flauta

Segundo Nuno Barreiro, observou, em relação a Frederico de Freitas não será despropositado afirmar que o ecletismo que se manifesta na sua obra é antes de mais, fruto de um temperamento acolhedor, curioso e insatisfeito, que ora se compraz na experimentação de novas técnicas e novos processos, ora cede perante o prestígio das velhas formas ou dos estilos ultrapassados, ora se acomoda a exigências de ordem propriamente funcional, ora dá largas à sua imaginação e à sua invenção, sem qualquer preocupação bem definida de estilo ou de técnicas. Mas tudo isto sem preconceitos, sem rigidez. Daí a diversidade enorme de aspectos na obra de Frederico de Freitas, a qual, por isso mesmo e pelo elevado nível de realização que a recomenda, ocupa uma posição muito característica e porventura única no panorama da música portuguesa contemporânea.

A Associação eventual, na primeira parte deste programa, de duas obras de características tão diferentes constitui excelente exemplo de tal diversidade. As «Duas Danças do século XVII» (de 1939) revelam a intenção lúdica, por assim dizer, de reconstituir ambiências evocadas e sonoras de outras épocas, estimulada pela finalidade mais precisa de corresponder a uma encomenda coreográfica, ao um passo inesperado talvez por tempos idos, uma pequena viagem musical pelo passado, sem quaisquer intenções arqueológicas e antes correspondendo assim ao livre caminhar da imaginação. O Concerto para flauta, robustamente pensado e construído, nada tem dessa espécie de momentâneo saudosismo ou lembrança de barrocoilvernimento, exorcinando em linguagem directa a maneira de se analisar mais

acum, em todo o sentido, do compositor.

Segundo o esquema habitual neste género, o Concerto divide-se em três andamentos, com dois trechos vivos enquadrando um lento. A oportunidade oferecida em muitos passos ao solista de evidenciar o seu virtuosismo nunca se verifica em detrimento da essencial sequência do discurso musical, da firmeza da construção, com um ambiente mais tenso nos dois primeiros andamentos a compensar-se naturalmente no maior desanuviamento do final, a que o próprio autor chamou «uma boa e saudável gargalhada». Também a lógica formal não implica a adopção de moldes rígidos, como acontece ainda no Rondo final, em que esse mesmo esquema é seguido livremente sem se perderem de vista as suas linhas básicas.

O Concerto foi escrito em 1953/54 (o primeiro andamento terminado em Lisboa, a 29 de Novembro de 1953, o segundo e terceiro no Banzão, a 21 de Julho e 5 de Agosto de 1954, respectivamente), e é dedicado ao meu neto Rafael Alexandre. A estreia absoluta verificou-se a 12 de Junho de 1956, no Cinema Império, em concerto organizado pela Juventude Musical Portuguesa, foram intérpretes a Orquestra de Concerto da Emissora Nacional, dirigida pelo autor, e o flautista Luis Boulton. A partitura exige duas flautas, flautim, dois oboés, dois clarinetes, dois fagotes, duas trompas, três trompetes, harpa e quinteto de arcos. A harpa só entra no segundo andamento, a terceira trompete nos dois últimos, e o flautim (tocado pelo segundo flautista) apenas no andamento final.

O primeiro andamento, allegro vivo, baseia-se em três temas, sendo o primeiro exposto pelo solista logo no segundo compasso, e tendo o segundo os primeiros violinos e o terceiro os violões e a obra em último que fecha um especial

a secção de desenvolvimento, na qual se assinala um passo de grande intensidade expressiva, a que, de maneira curiosa e em efeito de surpresa, vem a seguir-se imediatamente a reexposição, depois da cadência, o andamento conclui sobre o motivo inicial. No «largetto» contrastam fortemente duas secções, uma de feição idílica, a outra dramática. No «allegro animato e molto gioiale», francamente alegre e desanuviado no seu clima, a alternância de um tema principal com diversos episódios, segundo a forma do «rondo», não exclui a atraente presença de uma secção central, em «Andante» balouçado suavemente em «Tempo de Sicilianas», um elemento de oportuno contraste que nada destoa na aprazível jovialidade de todo o andamento.

PAGANINI

Concerto n.º 1

Um dos mais relevantes acontecimentos que no decorrer do século XIX se deram no domínio da arte dos sons, foi o invulgar desenvolvimento da virtuosidade instrumental, que de algum modo seria corolário de semelhante expansão da música orquestral. A conquista de novos horizontes no campo da execução em vários instrumentos, nomeadamente o piano e o violino, teve a impulsão-las as figuras lendárias dos chamados virtuosos românticos, artistas cujos feitos espectaculares nesse âmbito o público da época na verdade considerava como sobrehumanos ou provenientes de qualquer inexplicável intervenção de forças divinas, ou melhor talvez, diabólicas. Schumann descreveu esse quadro em termos musicais no seu «Carnaval», um baile é interrompido pela esquálida aparição de Paganini, que executa no seu violino o passo mais transcendente de bravura, perante o espanto dos seus ouvintes, que depois retomam a «Valsa Alemã» ainda surpreendidos e desconfiados com o que se passara.

Paganini é cronologicamente a primeira e a mais lendária dessas figuras. Não

admira afinal, até certo ponto, que toda uma romântica e fantástica aureola se tivesse tecido à sua volta, atribuindo-se pois a um secreto pacto com o diabo a transcendência da sua técnica fabulosa. Na realidade se tratava da descoberta de recursos inteiramente novos na execução violinística, e até um limite verdadeiramente insuspeitado nessa época. Segundo alguém notava, Paganini resolvia os problemas por ele mesmo criados, e ao mesmo tempo, esse mundo novo não era apenas um acontecimento na história do violino, antes projectava a sua influência noutros domínios instrumentais. Se um Schumann fazia passar no seu «Carnaval» a imagem extravagante do violinista, já um Liszt meditava profundamente esse exemplo, realizando no domínio da técnica pianística uma inovação em termos semelhantes ou equivalentes.

Um e outro, Paganini e Liszt, eram em todo o sentido artistas criadores, descobriram novas possibilidades de execução e escreviam também a música para elas mais indicada ou por elas ditada. Na sua personalidade, o compositor e o executante constituíam um todo uno — isto sem pretender colocar no mesmo plano a produção dos dois músicos, por todos os motivos mais limitada certamente a do outor dos «Caprichos». Será curioso observar, ao mesmo tempo, que, segundo alguns testemunhos da época, Paganini só atingia uma elevada craveira, como intérprete, na sua própria música, levando a extremas e menos defensáveis consequências o seu romântico subjectivismo.

A produção de Paganini como compositor está assim marcada por acentuado tecnicismo, utilizando uma linguagem que naturalmente se não recomenda por intuídos de profundidade, antes uma comunicabilidade sempre directa, superficial na maioria dos casos mas não isenta muitas vezes de certa originalidade, e apoiando-se esta última numa temática impressiva e muito nítida no seu desenho. Assim o tema de um dos seus «Caprichos» foi

Concerto
18 Maio
20 11 75

10.º CONCERTO

18 DE MAIO DE 1975, ÀS 16 HORAS
20 DE MAIO DE 1975, ÀS 21,30 HORAS

PROGRAMA

PRIMEIRA PARTE

2 IMAGENS SINFÓNICAS (1.ª AUDIÇÃO)

MADRUGADA NO PARTENON
A FEIRA DE CACAÇA

SALOMON MICHAELIDIS

CONCERTO PARA FLAUTA E ORQUESTRA
FREDERICO DE FREITAS

I — ALLEGRO VIVO
II — LARGHETTO
III — ALLEGRO ANIMATO E MOLTO GIOVIALE

SEGUNDA

SINFONIA 1

I — ALLEGRO
II — ADAGIO
III — ALLEGRO
IV — ALLEGRO

ORQUESTRA FILARMÓNICA DE LISBOA

MAESTRO:

SOLISTA:

TARDE — MAIORES DE 6 ANOS
NOITE — MAIORES DE 10 ANOS



R A M A

SEGUNDA PARTE

SINFONIA N.º 8 EM SOL MAIOR OP. 88

DVORAK

I — ALLEGRO CON BRIO

II — ADAGIO

III — ALLEGRETTO GRAZIOSO

IV — ALLEGRO MA NON TROPPO

3 LISBOA

MAESTRO: GEORGE THYMIS

SOLISTA: CARLOS FRANCO

OBRAS DE SALOMON MICHAELIDIS

Ao iniciar-se o Romantismo, a Grécia musical pareceu querer despertar do penoso sono em que caíra depois dum passado radioso. Um impulso musical, bem orientado, salvaria a Grécia do marasmo em que se encontrava, mas só no início do nosso século se conjugaram os esforços no sentido de ceder o máximo prestígio à música grega, numa exacta compreensão do seu valor. Então começaram a surgir compositores, verdadeiros símbolos do nacionalismo helénico, que através de obras, as mais variadas, traduziram as aspirações musicais dum povo rico de tradições artísticas.

Dentre esses compositores situa-se Salomon Michaelidis, de quem encontramos neste programa três obras sugestivas e valiosas, reveladoras duma linguagem límpida e fluente.

CONCERTO PARA FLAUTA E ORQUESTRA FREDERICO DE FREITAS

Concerto composto em 1954, dedicado a seu neto Rafael Alexandre, foi dado em 1.^a audição em 1956, num concerto organizado pela Juventude Musical Portuguesa, tomando parte a Orquestra de Câmara da E. N. dirigida pelo autor, e sendo solista o prof. Luís Boulton.

Mais tarde esta magnífica obra foi dada pelo flautista espanhol Rafael Lopes del Cid, solista da Orquestra Nacional de Madrid. A partir desta altura tem sido o flautista Carlos Franco o seu intérprete, assim sucedendo quando da última apresentação até hoje, em 1972, com a Orquestra Gulbenkian, dirigida pelo autor.

O 1.^o andamento tem a forma de allegro-sonata, entrando nele três temas principais que assumem igual importância no muito elaborado desenvolvimento. A cadência da flauta é do autor.

O larghetto divide-se em três secções, formando um todo simétrico. Ao ambiente poético do início, sereno com bela noite de luar, sucedem momentos de forte dramatismo com acen-tuações trágicas.

Ao 3.º andamento associam-se as formas do rondó e do allegro-sonata. A sua expressão desanuviada («um bom sor-riso») assim o descreve o autor, é anunciada já no título «Allegro animato e molto gioviale».

Certa influência aparente de jazz não traduz qualquer intenção do compositor.

SINFONIA OP. 88 EM SOL MAIOR

DVORÁK

Como consequência de mais amplas liberdades políticas, vemos desenvolver-se na Boémia em 1860 uma mais rica acti-vidade em todas as artes, muito especialmente no campo musical.

Antón Dvorák (1841-1904), conjuntamente com Smetana e Zdenek Fibich, representam o despertar do espírito nacional.

Em quase toda a sua obra, Dvorák canta a alma do povo checo, mas, na música sinfónica e de câmara, é superiormente notável pela sua construção perfeita, orquestração impecável e forte inspiração.

As sinfonias de Dvorák gozam de enorme popularidade, nomeadamente a 5.ª (Novo Mundo). Entretanto, a op 88, em sol maior (antiga n.º 4), não obstante ser das menos divulgadas, é uma das mais formosas. Escrita por alturas de 1890, demonstra a cada passo que o compositor se encontrava no total domínio dos seus profundos conhecimentos da arte de compor.

TEXTOS DE MARIA FERNANDA MELLA

CARLOS FRANCO

Depois de frequentar o Conservatório de Lisboa na classe do Prof. Luís Boulton, o flautista Carlos Franco trabalhou em França, como bolseiro da Fundação Gulbenkian, com Jean Pierre Rampal, e frequentou, na Academia de Música de Nice, um curso de música de câmara regido pelo violinista Loewenguth. Em 1967, foi-lhe atribuído o prémio de flauta do Concurso «Guilhermina Suggia». Foi primeiro flauta da Orquestra Sinfónica do Porto e da Orquestra de Câmara Gulbenkian. É presentemente 1.º flauta da Orquestra Filarmónica de Lisboa. Tem realizado inúmeros concertos nomeadamente na Pró-Arte, Juventude Musical, Emissora Nacional e Radiotelevisão Portuguesa.

GEORGE THYMIS

George Thymis nasceu em Salonica em 1925. Tendo obtido o Primeiro Prémio no curso de piano do Conservatório de Salonica, foi bolseiro da Sociedade de Estudos Macedónios para cursar a Academia de Música de Viena e o Mozarteum de Salzburgo.

Tendo trabalhado com Markevitch, Leinsdorf, Dorati e Wimberger. Tem tido uma carreira muito activa como solista em concertos sinfónicos e recitais. É também membro fundador do Thessaloniki Trio. Em 1954, ingressou como professor de piano no Conservatório de Salonica, iniciou em 1962 uma activa carreira de chefe de orquestra tendo sido escolhido para director titular da Orquestra Sinfónica de Salonica, funções que exerce desde 1971. Tem dirigido múltiplos concertos na América, Roménia Jugoslávia, Áustria e Portugal (Porto) bem como na Grécia a Orquestra do Estado de Atenas e Orquestra Sinfónica da Rádio-Televisão. Dirige também todos os anos no festival Internacional de Atenas e frequentemente no festival de Salzburgo.

Anexo IV

Bilhete de Concerto

TEATRO DA TRINDADE

16 de Fevereiro 1983 (18.00 h.)

*Concerto pela Orquestra
Sinfónica da R.D.P.*

PLATEIA

Preço: 100\$00



TEATRO DA TRINDADE

4.ª feira, 16 de Fevereiro 1983 (às 18.00 h.)

*Concerto pela Orquestra
Sinfónica da R.D.P.*

PLATEIA

Preço: 100\$00

Fila E N.º 18

Anexo V

Entrevista a Alexandre Delgado

Entrevista com Alexandre Delgado^{*}

(26/7/03)

Gostaria de lhe colocar uma primeira questão: qual é a importância de Frederico de Freitas como compositor?

É difícil de sintetizar porque Frederico de Freitas é um compositor multifacetado; é como se existissem muitos compositores dentro de um só. Tem uma obra vastíssima e tão diversa, que a sua importância abrange áreas completamente diferentes.

Começando pela música ligeira, o que fez nesta área foi de relevante importância, contribuindo para o nosso imaginário musical colectivo. Criou melodias com um gosto intrinsecamente popular, gerando um estilo muito português dentro da mesma. No entanto, esta foi somente uma fase da sua vida, da qual sempre se quis demarcar, uma vez que o seu talento natural lhe permitia ser um compositor erudito, com capacidade para escrever uma obra não só para o grande público, de agrado fácil, mas uma obra profunda que ficasse para a posteridade. Relativamente à sua capacidade inata para escrever música ligeira, não é de toda uma qualidade da qual Frederico de Freitas se vangloriasse. Muito pelo contrário, era uma das suas facetas que, de certa forma, o envergonhava, enquanto compositor.

Ainda relativamente à música erudita, o seu espólio é vasto, incluindo obras que estão entre as mais importantes do reportório português do século XX, nomeadamente: o *Quarteto concertante*, o *Concerto* para flauta e orquestra, a *Missa solene*, a cantata *D. João e as sombras*”, sem referir ainda a música de câmara, a canção, a música para piano, entre outras. De referir que no campo da música para piano (ainda muito pouco conhecida) se destaca a *Sonata*, uma das melhores obras deste género na música portuguesa e que só agora se tocou, existindo há já mais de cinquenta anos.

^{*} * A entrevista foi realizada por Otília de Sousa e Sá em 26 de Julho de 2003. Como podemos constatar, a pergunta encontra-se mais destacado, face à resposta do entrevistado. A transcrição foi verificada pelo próprio.

É um dos meus interesses abordar posteriormente o repertório pianístico de Frederico de Freitas...

Seria fantástico e muito importante passá-lo a pente fino; é uma área que ainda não aprofundei da mesma forma que as outras, mas é relevante, dado que Frederico de Freitas escreveu muito bem para piano, além de ser um ótimo executante. Uma outra faceta deste compositor, e a de que eu mais gosto, é o mundo do bailado, onde ele encontrou uma espécie de "terceira via", a meio caminho entre o lado mais popular e o lado mais erudito.

Pensa, então, que era neste espaço que Frederico de Freitas conseguia congrega e condensar todo o seu potencial?

Exactamente. Os bailados são talvez as obras que mais o resumem, em todas as suas tendências, tão díspares. Há que referir a *Dança da menina tonta*, o *Muro do derrête* e vários outros, assim como o poema sinfónico *A lenda dos bailarins*, que é uma obra fabulosa e que tem sido pouco tocada, estando quase esquecida. Quando a escreveu, o compositor tinha vinte e poucos anos e já é completamente visível a linguagem que ele viria a explorar nos bailados.

A criação do "Verde Gaio" tem alguma relação com o interesse dele pelo bailado?

Claro! Ele esteve mesmo ligado ao nascimento do "Verde Gaio", fazendo parte do núcleo duro. Quando escreveu *A lenda dos bailarins*, ele próprio dizia que andava à procura de um assunto que se prestasse para um bailado, e isso foi muito anterior ao Verde Gaio, que nasceu só nos anos 40. A dança é uma constante na sua produção musical, estando, aquando da sua morte, a trabalhar no bailado *Farsa de Inês Pereira*.

Queria desde já agradecer o material que me facultou, com toda a

disponibilidade e generosidade, e que é precioso para a elaboração da biografia do compositor...

Parece-me lamentável que, assim como no caso de Freitas Branco, continue a não haver um livro de fundo dedicado a Frederico de Freitas — é um escândalo! Todo o trabalho que se faz, tem de começar pelo princípio; isto é, a obra não está estudada e é suficientemente interessante para o ser, porque ele é, de facto, um dos nossos maiores compositores. Está entre os três autores mais importantes do século XX.

Efectivamente, as fontes referentes a Frederico de Freitas não são poucas mas estão bastantes dispersas. Não há condensação de saberes nem um fio condutor de toda a sua obra e percurso musical. De qualquer forma, espero contribuir com o meu trabalho para a investigação em curso...

O problema é o estado primário em que se encontram as fontes, ou seja, a grande maioria das obras ainda existe somente em manuscrito. Não há divulgação, logo não há conhecimento das obras.

De facto, não fora o material que me facultou, eu estaria com alguns problemas, devido à escassez das fontes. Uma outra questão que gostaria de lhe colocar, é se tem alguma opinião sobre a influência de professores como Freitas Branco ou Costa Ferreira na formação de Frederico de Freitas?

Ele próprio escreveu várias vezes sobre o assunto. Por exemplo, o Costa Ferreira era um excelente contrapontista. Ele referia isso, e aliás, *A lenda dos bailarins* é, desde logo, prova disso. Nessa obra ele escreve uma fuga magistral, e foi com Costa Ferreira que aprendeu contraponto. Freitas Branco, como professor de estética, influenciou-o na forma como lhe incutiu a necessidade de todas as obras terem uma sólida coerência, com uma boa técnica na base. Daquilo que conheço de Frederico de Freitas, como compositor e maestro, o essencial que ele

aprendeu do ofício de compositor, fê-lo estudando todo o grande repertório. Ele era extremamente ávido e curioso de conhecer tudo e um apaixonado pelo estudo de partituras. Mais do que o ensino do Conservatório, esta paixão e curiosidade é que lhe criou os mecanismos para ser o grande compositor que conhecemos. Frederico de Freitas foi fruto de uma época raríssima,, um período bafejado pela sorte, onde se implementou a reforma do Conservatório gizada por Viana da Mota e Freitas Branco. Aliás, pouco duradoura, tendo sido, de imediato, neutralizada pelo Estado Novo. Frederico de Freitas foi um dos melhores frutos desses anos de reforma, sendo uma demonstração viva da sua eficácia

Falou do Estado Novo. Até que ponto o compositor é um nacionalista consistente, ao longo de toda a sua produção, sabendo que o nacionalismo é uma das suas características?

Penso que, no seu íntimo, na sua forma de sentir, ele era um patriota fervoroso. Criar uma musicalidade intrinsecamente portuguesa era o que mais o preocupava e aquilo que procurava atingir. Em todas as dezenas de linguagens radicalmente diferentes que ele explorou, muitas delas têm elementos muito avançados, e até vanguardistas. A *Fantasia concertante*, para órgão e orquestra, é uma obra verdadeiramente moderna na sua época, extremamente avançada, assim como *D. João e as sombras*.

Uma coisa curiosa nas suas obras é que, de repente, em momentos inesperados, surgem determinadas melodias, um tipo de cantilena muito cantada e lírica, que podemos encontrar, por exemplo, no *Quarteto concertante*. Se, por um lado, esta é uma obra tão contrapontística, séria e densa, apresenta, ao mesmo tempo, um segundo tema *cantabile* e lírico — aqui também se pode ver a sua veia tão portuguesa. De facto, ele abraçou a causa nacionalista, mas é preciso não a confundir com a causa do Estado Novo, já que ele era um homem totalmente apolítico.

Apesar de ser um funcionário do Estado, ele não se envolvia politicamente....

Foi usado como todos aqueles que não se puseram completamente à margem do sistema e por causa disso penaram, passaram fome e não puderam exercer o seu ofício. Frederico de Freitas não foi impossibilitado de exercer e fez simplesmente a sua carreira dentro do que existia, fazendo-o de forma magnífica. A vida musical fora do Estado Novo praticamente não existia, tudo girava em torno da Emissora Nacional.

Mesmo assim, foi acusado injustamente de uma certa ligação com o Estado Novo...

Acusação profundamente injusta, que o magoou, assim como a maneira como foi obrigado a deixar de ser maestro, ao atingir o limite de idade. Ele era, como tantos outros compositores da história da música, um homem desligado da política e compunha para quem lhe pagasse, para as instituições que existiam. É curioso que, a seguir ao 25 de Abril, ele fez um arranjo para orquestra da “Grândola Vila Morena”, solicitado pelo Nuno Barreiros.

Gostaria que me fizesse uma comparação entre o nacionalismo de Frederico de Freitas e o de Lopes Graça... Podemos falar de nacionalismos...?

Sim, e é uma perspectiva muito diferente. É difícil definir, o Lopes Graça foi por caminhos muito mais telúricos, indo mesmo às origens das origens.

Às raízes mesmo!

Ele quis renegar toda a tradição que vinha do romantismo e do nacionalismo do século XIX. Frederico de Freitas fez uma ponte natural entre esse nacionalismo e um nacionalismo do século XX. O Lopes Graça, tal como Bartók, fez tábua rasa, redescobriu e reinventou uma linguagem nacional, mas através de uma expressão mais vetusta, aquela que tinha sido esquecida na poeira dos séculos e que era rude para os ouvidos do século XIX. Só com o despertar do modernismo

e das novas tendências do século XX é que se percebeu que se estava perante uma riqueza extraordinária, uma diversidade métrica e uma diversidade de modos e combinações de intervalos que, nos trâmites habituais e tradicionais da música clássica, não era explorada. É uma via muito diferente. Frederico de Freitas até esse lado bartokiano aflorou. Em certas obras de piano, nota-se a influência do compositor húngaro e, na *Fantasia Concertante*, anteriormente referida, são visíveis traços muitíssimo bartokianos.

Quando fala de F. de Freitas, encontra nele características de raiz popular como em Lopes Graça? Talvez não tanto...

Há muitíssimas. É preciso ver que Frederico de Freitas fez recolhas de canções e harmonizou centenas.

Eu sei, que assim como Lopes Graça, ele se interessou pela música do povo, mas a maneira como ele trabalhou esse material foi completamente diferente.

Sim, a maneira como ele trabalhou e mesmo o tipo de material que ele procurava era diferente.

E ambos abraçaram o nacionalismo, o que é muito interessante em termos comparativos.

Sim, mas numa perspectiva completamente diferente, embora pense que eles se tenham entendido e que tenham tido grande estima um pelo outro, apesar de estarem em campos opostos. A maneira de encarar o nacionalismo pelo prisma do Estado Novo horrorizava uma certa esquerda e o Partido Comunista. Lopes Graça, estando tão umbilical e intrinsecamente ligado a este Partido, ao mesmo tempo que procurava essa essência nacionalista do povo português, também nutria um anseio de união entre todos os povos e do fim da propriedade privada, típico do pensamento e ideologia comunistas. É uma maneira diferente de ver o

Nacionalismo.

Ambos deixaram um legado musical importantíssimo que merece ser cuidado e tocado.

Estão em campos diferentes, mas diria que a sua importância é equivalente. No entanto, por razões políticas, Lopes Graça foi mais divulgado.

Gostaria ainda que me falasse das razões do relativo esquecimento de Frederico. de Freitas. O Alexandre Delgado, a propósito do centenário e através dos seus programas na rádio, deu um impulso muito grande para colmatar esse vazio.

Foi uma conjugação de várias coisas muito perniciosas e que são uma constante cá em Portugal. Por um lado, somos os piores inimigos de nós próprios e, no campo musical, isso é mais válido do nunca, porque há uma resistência natural a conseguirmos olhar de frente aquilo que temos de bom, ou mesmo só aquilo que temos. Por isso, o património português tem sido sistematicamente desleixado por sucessivas gerações de políticos ignorantes e responsáveis culturais *snoobs*, igualmente ignorantes, que não se interessam pelo que é português. Isso, conjugado com o factor político que é Frederico de Freitas, — um dos compositores mais tocados por estar ligado à Emissora Nacional, tendo as obras dele um grande apelo popular e a sua obra obtido muita repercussão — passou de um extremo ao outro, ou seja, deixou de ser um compositor bastante presente, no Estado Novo, para pagar a factura disso, a seguir ao 25 de Abril. A seguir aos anos 80, as orquestras da RDP ainda sobreviviam, e assim ainda se ouvia o repertório sinfónico português. Com o fim dessas orquestras, a música portuguesa sinfónica deixou de se ouvir nas salas, inclusive o repertório sinfónico de Frederico de Freitas. Desta forma, todo esse repertório passou a ser tocado e gravado no estrangeiro pela Portugalsom, com orquestras estrangeiras. No entanto, as gravações efectuadas com a música de Frederico. de Freitas foram manifestamente poucas. Infelizmente, ainda hoje são poucas as obras deste

compositor que estão gravadas e editadas.

Relativamente ao reportório pianístico, algumas das suas partituras foram editadas no estrangeiro, inclusive o *Concerto*, para flauta e orquestra, foi gravado na Hungria com Carlos Franco.

Isso foi a Portugalsom, num disco promovido pelo Ministério da Cultura.

Exacto. Entrevistei também o Professor Carlos Franco e ele explicou a situação...

Uma pessoa que seria muito interessante entrevistar é o Arquitecto Romeu Pinto da Silva, dado que é um grande admirador de Frederico de Freitas. É o mentor da Portugalsom, tendo sido ele que fez a colecção e é o responsável por todos os acontecimentos. A sua adoração por este compositor é grande, pelo que conhece a sua obra a fundo, chegando a ter no seu Gabinete do IPAE uma foto do compositor.

Gostaria ainda de lhe colocar uma questão que tem a ver com um certo iberismo no *Concerto* de flauta...

É um factor que ressalta em toda a sua obra. Mesmo nos bailados, em vários momentos há temas onde é difícil identificar se têm mais carácter português ou espanhol. Este elemento de carácter espanhol é também um traço que surgia com uma certa facilidade na sua produção musical.

Na entrevista com Carlos Franco, este refere que, quando Frederico de Freitas compôs o *Concerto* estaria a pensar no seu grande amigo espanhol, o flautista Lopez del Cid, que veio a Lisboa, a convite do compositor, para o interpretar numa terceira audição, no ano de 1961. É interessante relacionar os iberismos com a ideia de o compositor ter escrito o *Concerto* a pensar no flautista espanhol.

É um pormenor interessantíssimo e que pode ter algumas explicações. Na minha perspectiva, este Concerto apresenta algumas influências de Falla, daí os elementos ibéricos que se sentem em determinados momentos da obra.

Uma das ideias deste trabalho é a tentativa de editar uma redução exequível do *Concerto* para piano e flauta, uma vez que existe unicamente em forma de manuscrito, que me foi recentemente facultado por Elvira de Freitas...

É muito mais importante elaborar uma redução, do que propriamente publicar o manuscrito. Não sei exactamente qual o fim que Frederico de Freitas daria ao manuscrito. Eu nem sabia da sua existência, mas, provavelmente, terá sido uma espécie de rascunho que ele escreveu e só depois orquestrou, o que era habitual na sua forma de trabalhar. Se o manuscrito está demasiado sucinto, quase de certeza que é uma versão sintética, anterior à orquestração e, portanto, ele não a escreveu para ser tocada exactamente assim.

A ideia, agora, é fazer algo interessante e que possa ser executado.

Exacto. Que seja uma redução para piano, como ele a faria, pois se ele a tivesse escrito, ele tê-la-ia dado aos flautistas.

Perguntei ao Carlos Franco se tinha trabalhado ao piano com Frederico. de Freitas, ao que me respondeu negativamente e que sentiu imensa falta desse apoio antes de tocar com a orquestra, realçando a importância de haver uma redução para piano que proporcionasse um trabalho do Concerto.

Exacto. A pena que ele tinha era de não ter uma parte de piano para trabalhar o Concerto. Frederico de Freitas, sendo um homem prático e querendo que as suas obras fossem tocadas, se considerasse esse manuscrito como versão para piano, tê-lo-ia dado a alguém e já teria sido usado. É certamente um rascunho. Foi a Elvira que o descobriu?

Sim.

E só o descobriu há pouco tempo?

Creio que sim. Da primeira vez que lhe telefonei, ela tinha a ideia de que talvez existisse algo e foi procurar. Posteriormente disse-me ter encontrado dentro de um envelope as folhas bem amarelas, escritas a lápis.

Bem, isso pode ser útil para a redução, para ver qual era a ideia primordial, o que ele considerava importante.

A realização deste trabalho vai ser um prazer, uma vez que exerço a actividade de acompanhadora e trabalho muito com instrumentos de sopro, estando ainda muito ligada a toda esta questão das reduções. De facto, há reduções que me pedem para tocar e constato que não são exequíveis, de forma que faço as minhas adaptações, com lógica, tentando não perder o essencial da obra. Por exemplo, o Concerto de Nielsen, para flauta e orquestra; a versão que existe editada da redução é "intocável", não funciona musicalmente e, por conseguinte, não ajuda o trabalho do aluno. É preciso adaptar para tornar exequível.

Claro! Uma redução pode ser feita de milhares de maneiras. É muito importante e um excelente trabalho. A possibilidade de fazer uma redução e edição de uma parte para piano exequível do *Concerto* vai ser um contributo fantástico.

É o meu grande objectivo. Possibilitar a execução do *Concerto* com uma redução de qualidade.

Sim, penso que vai conseguir, concerteza.

Há uma curiosidade minha em saber se os efeitos electromagnéticos de *A igreja do mar* — ópera radiofónica de Frederico. de Freitas — que são

referidos num artigo de jornal, em 1960, assinado por António Ferrão Júnior, foram realmente utilizados.

Existem mesmo, tanto quanto eu conheço, e é só ouvir a gravação, na versão dirigida pelo próprio Freitas, que existe na Emissora Nacional. Esses sons foram feitos em fita, mas não têm nada a ver com música electrónica; são sons de gaivota, água, mar, sinos, trovão...sons completamente acústicos.

E funcionam no meio da obra?

Funcionam completamente, porque a origem de *A igreja do mar* é como obra radiofónica, utilizando os meios de que só a rádio pode dispor. Isso era algo que fazia parte das cláusulas do concurso internacional de rádio e, como tal, tinha que ter essa componente. Quando se executou agora esta obra no S. Carlos foi muito mais interessante musicalmente (foi quase uma redescoberta), mas esses sons (efeitos sonoros) não foram utilizados, o que torna a apresentação incompleta. Estou a pronunciar-me sobre o que me apercebi ao ouvir, mas não sei mais. Precisava de ouvir exactamente esses sons gravados. Não sei se existem na rádio, mas creio que a Elvira deve ter a bobine com a gravação desses efeitos. Uma coisa importante, é que Frederico de Freitas, desde o início da sua carreira, foi sempre um homem moderno e que estava a par de tudo o que ia aparecendo sendo alguém muito interessado. É fantástico, pois nele existiam coisas contraditórias mas que na sua personalidade faziam sentido. Ao mesmo tempo que era uma pessoa completamente *à la page* e curiosa de tudo, acompanhando todas as inovações, era um homem completamente nacionalista e voltado para as coisas populares, fazendo música com uma linguagem que pudesse chegar a todos.

Há uma entrevista dele, já no fim da sua vida, em que ele afirma, no final de um concerto, como estava perplexo, não só pela surpresa que essa música de tempos recuados lhe tinha causado, como também por só naquele momento compreender a evidência da sua bipersonalidade musical,

fenómeno que não compreendia bem.

Ele dizia que era a sua bipersonalidade, mas penso que é mais do que isso. Não é só o erudito e o ligeiro, há muitos matizes criados entre esses dois extremos.

Ele interessava-se por tudo e absorvia tudo, sintetizando.

Exactamente.

De momento, não me ocorre mais nenhuma questão pertinente. No entanto, gostaria de perguntar se tem algum conselho ou advertência importante para o meu trabalho.

Já falei de tantas coisas!!!

Algum ponto importante que eu deva focar, e não esquecer?

Em relação ao *Concerto* de flauta?

Sim.

Penso que seria muito interessante fazer um levantamento dos Concertos de flauta que existem em Portugal, uma vez que devem ser poucos. Não vai absorvê-la demasiado e tornará o trabalho mais interessante.

Exacto. Poderia fazer uma pequena referência aos concertos existentes.

Tentar inventariar tudo. Existe algo do século XIX — deve tentar procurar no Dicionário de Ernesto Vieira.

Sei que também tem um Concerto para Flauta, que ainda não ouvi, e que estou curiosíssima.

Além do Concerto de Frederico de Freitas e do meu, não conheço mais nenhum, mas é necessário investigar.

Anexo VI

Entrevista a Leonardo de Barros

Entrevista Leonardo de Barros*

(22/8/03)

O Maestro dirigiu o *Concerto* para flauta e orquestra, de Frederico de Freitas, tendo como solista Carlos Franco. Gostaria que fizesse alguns comentários sobre a obra.

A propósito deste Concerto, gostaria de dizer que foi atribulado. Estava previsto para o Teatro S. Luís e acabou por ser realizado no Teatro da Trindade, devido a um engano. Tenho dúvidas que tenha havido programa neste dia. Não sei se falou com o Carlos Franco a respeito disto.

Sim, falei e também o entrevistei. O Professor Carlos Franco prometeu procurar os programas dos concertos que eventualmente tenha guardados, para me enviar.

Trouxe-lhe um bilhete deste concerto, o qual lhe ofereço. Tenho ainda notícias de jornais e o contrato do concerto, que poderão servir para extrair algumas informações.

Obrigada. Disse-me ao telefone que nunca mais tinha visto a partitura do *Concerto*; por isso trouxe-a para a poder folhear novamente.

É uma obra muito difícil e de peso, não sei se hoje teria coragem para a voltar a estudar.

Pelo trabalho que implicaria?! Mas é uma obra muito interessante.

É, e o Carlos Franco tocou-a muito bem.

** A entrevista foi realizada por Otilia de Sousa e Sá em 22 de Agosto de 2003. Como podemos constatar, a pergunta encontra-se mais destacado, face à resposta do entrevistado. A transcrição foi verificada pelo próprio.

A estreia foi feita por Luís Boulton que foi professor do Carlos Franco, no ano de 1956, tendo havido mais sete apresentações públicas.

Exactamente, eu toquei esse Concerto. O Boulton era 1ª flauta da orquestra a que eu pertencia. Ele foi, para mim, o melhor intérprete da *Dança da menina Tonta*; fazia aquele solo de flauta com uma graça e elegância (ele era um senhor muito elegante). Frederico de Freitas e ele eram muito amigos. Folheando agora a partitura relembro que a escrita é muito límpida e clara; o compositor não precisava de subterfúgios.

A propósito da escrita, tenho uma dúvida que subsiste que é sobre o manuscrito do Concerto, versão para piano. Será que é um esboço da orquestração ou será uma redução feita deliberadamente para piano?

Lembro que o Carlos Franco na altura me disse que era uma pena não haver uma redução para piano, porque isso impediu o *Concerto* de poder ser mais tocado. Mas, pelos vistos, para haver uma redução do *Concerto* teria que ser livre. O Alexandre podê-lo-ia fazer muito bem concerteza, mas ele, em vez de estar a arranjar as obras dos outros, vai fazer a sua obra, o que tem lógica.

O meu objectivo com este trabalho é tentar disponibilizar uma redução exequível, para os alunos terem a possibilidade de tocar o Concerto.

Muito bem, será um grande contributo.

Vamos lá a ver, eventualmente terei de solicitar apoio para que o trabalho possa ser bem realizado.

Vou contar-lhe uma pequena experiência. Quando fiz a redução da *Severa*, escrita para orquestra de salão, com muitas vozes e muitos desdobramentos, tentei seguir rigorosamente o que estava no original e sabe o que resultou? Uma

amálgama. Tive que despir o que lá estava e dizer: "Não, eu não vou só pensar em transportar tudo, mas vou pensar sim, nos instrumentos que tenho. Então, tirei muitas daquelas coisas que iam resultar numa amálgama e fiz uma versão livre, e acho que foi o melhor contributo que dei, procedendo dessa forma. Não tive problemas, porque uma versão para orquestra e uma outra para piano são mundos completamente diferentes

Eu tenho experiência de situações idênticas. Estou a lembrar-me, por exemplo, do *Concerto* de Nielsen, para flauta e orquestra; a versão que existe para piano não é exequível, não resulta, não ajuda nada o flautista. Como tal, com alguma experiência, já adquirida com a prática, fiz a minha redução, que resulta perfeitamente.

Pois, sem pruridos excessivos.

A intuição funciona e sente-se o que resulta melhor, quase instintivamente. Um dia, fui fazer acompanhamentos numa Master class do Professor Vasco Gouveia e, ao falar no *Concerto* de Nielsen, ele expressou exactamente a opinião que eu tinha da redução para piano, corroborando a impossibilidade de se trabalhar com versão tão densa.

Pois, e quando se gosta muito de uma pessoa, como é o caso do Maestro Frederico de Freitas, e se tem respeito, a tendência é para se pôr tudo muito direito e fiel ao compositor. Não pode ser, porque ele não o faria concerteza.

Há a tendência para se respeitar ao máximo o que lá está.

Mas tem que se entender que é outro mundo.

O manuscrito está a ser passado a computador, porque estava escrito a lápis e pela cópia não é possível trabalhar. Já experimentei um pouco ao piano e senti que nalgumas partes está demasiado despido, está nu. Aí

surgem algumas dúvidas; se a versão é para piano ou um esboço para a orquestração. Claro que depois, com a flauta, experimentando, certamente chegarei a uma conclusão. Verificar na prática é melhor do que fazer uma especulação teórica.

Mas há muitas coisas na partitura que não são muito sobrecarregadas e que funcionam.

Claro, há partes que são lineares. Prossigo, pedindo-lhe que me faça alguns comentários sobre a obra.

Dirigi o concerto ,creio que em 1983, já lá vão uns anos. Desde então, nunca mais vi a partitura e, honestamente, tenho ideias muito vagas. Lembro-me de ter a sensação, como ainda tenho hoje, que está muito bem realizado para a flauta, ficando esta sempre à vontade. A orquestra nunca se sobrepõe demasiado, contribuindo sempre para o efeito global. Lembro-me da interpretação de Carlos Franco, que foi muito séria e muito honesta. Aliás deve existir a gravação na Rádio, que eu não tenho. A ideia que me ficou da obra como estrutura é vaga! Nunca mais a ouvi.

É pena! Seria uma experiência interessante.

É. Sabe que, para a minha escola, guardo as gravações, programas etc., mas das minhas coisas não tenho nada. Isto porque a seguir a um concerto, começamos logo a pensar no trabalho a seguir, e somos engolidos pelos acontecimentos. Deve estar tudo na rádio, se não deitaram fora.

Já me falou do equilíbrio flauta e orquestra no *Concerto*, que acha estar muito bem orquestrado.

Aliás, nota-se que havia em Frederico de Freitas uma preferência grande pela flauta. Ele escreve sempre muito bem para este instrumento, com uma enorme

elegância e dá-lhe o “naco de leão”, um papel preponderante. Estou a lembrar-me, para além do *Concerto* de flauta, como é óbvio, da *Dança da Menina Tonta*.

Gosta muito dessa obra?

Gosto, está muito bem conseguida. E o *Muro do Derrête* e a *Lenda dos Bailarins*, que é uma obra também muito interessante. Acho que os bailados de Frederico de Freitas vão ficar; aliás, já os "velhotes" que conheciam muito bem a sua música para teatro, e a comparavam com a fase mais séria, (como *Os Jerónimos*, que é música um tanto densa e pesada) diziam: "os bailados vão ficar". Estou absolutamente convencido que os bailados são um marco.

É pena não se fazerem reposições dos bailados.

Sim. Só se lembram das coisas estrangeiras. Se calhar é preciso passar mais algum tempo. Frederico de Freitas está um bocadinho esquecido, como referi no texto que escrevi no catálogo da exposição. Ainda morreu há meia dúzia de anos e está muito esquecido. É preciso que pessoas como você o redescubram.

Isso foi quase como que um apelo!

Uma paixão!

Espero que o meu trabalho possa dar um pequeno contributo para divulgar a obra do mestre, porque não há nada a não ser coisas dispersas que é preciso compilar. Gostava também de lhe perguntar se se lembra do último andamento do Concerto. Parece haver um problema com os *tempi*.

Para lhe poder responder, precisava de ouvir a gravação e ler a partitura outra vez.. Não tenho memória de elefante (risos).

Peço desculpa. Também já não se lembra de eventuais questões

relacionadas com a técnica de direcção não é ?

Não. Sei que o *Concerto* é difícil, tem muitas mudanças de andamento, e lembro-me que a Sinfónica o realizou muito bem. Fiquei feliz e admirado, no fim do concerto, com o facto de ter corrido tão bem numa orquestra assim entregue tão devotamente à obra. — não forçosamente à minha direcção, mas à obra. Conheciam muito bem o Maestro Frederico de Freitas e acho que lhe renderam uma homenagem da forma como o fizeram.

Que bom! Foi a última vez que o Concerto foi tocado. Sabe que em 2004, faz 50 anos que o *Concerto* foi escrito? Tive uma ideia um pouco louca. Gostaria que o *Concerto* fosse tocado novamente. Não sei se a Orquestra das Beiras poderá ou não agarrar o projecto, mas é uma ideia que me parece exequível e que tentarei impulsionar.

Não sei qual é o efectivo, mas parece-me que uma orquestra sinfónica, não muito dilatada, faz isto sem problemas.

Seria interessante que este trabalho também pudesse contribuir para a divulgação do *Concerto*. Pelo menos, a obra será tocada por mim e por um flautista, na defesa-concerto da dissertação. Tenho mais uma questão, à qual já se referiu, que é sobre a orquestração de Frederico de Freitas. Disse-me que ele era exímio a orquestrar, e como ele, poucos compositores portugueses exerceram essa mestria.

Orquestrou sempre com formas muito simples e transparentes, nunca sobrecarregando. Mais do que isso, foi um criador de melodias fantásticas. Por exemplo, quando ouvimos a *Suite Medieval* está presente o espírito da época. Denota uma grande capacidade de absorção do estilo, assim como um talento enorme para o transmitir.

Como diz Alexandre. Delgado, é preciso um batalhão de musicólogos para analisar a sua música, devido à versatilidade.

Sim, porque ele era versátil.

A Missa Solene faz lembrar Beethoven...

Aliás, ele no fim da vida trabalhou no Instituto Gregoriano. Fez lá um trabalho muito interessante, porque no fundo era um estudioso, uma pessoa que se apaixonava por tudo aquilo que fazia.

Ele tinha uma apetência, como diz Alexandre. Delgado, quase bulímica, para ler partituras, estudando-as continuamente. Ele nunca foi professor do Conservatório de Lisboa; não terá sido uma situação que o magoou?

Não sei, porque ele e outros colegas da mesma idade, como o Fernando Costa,. tinham algum orgulho em não pertencer a essa instituição que se tinha tornado tão desinteressante e apática; dá-me a impressão que eles preferiam não estar envolvidos.

Quando Frederico de Freitas gravava obras suas com orquestra, quase se desculpava, justificando-se sempre, dizendo: "vamos gravar isto, porque foram os serviços que mandaram". Ele não queria impor a sua obra, dizendo que era um funcionário com ordens a cumprir. No entanto, os ensaios com ele eram

interessantíssimos; dissertava e explicava, contextualizando as obras e respectivos compositores, como por exemplo, Marcos Portugal. Eu ficava completamente fascinado, absorvendo todos os ensinamentos, encantado por ter a oportunidade de estar a trabalhar e, ainda por cima, aprender.

No catálogo da exposição comemorativa do centenário do seu nascimento não tive espaço suficiente para dar uma ideia das muitas gravações por ele efectuadas. Quem conhece Lisboa, sabe que o Teatro de S. Carlos se situa na Baixa, e que os estúdios do Quelhas ficavam perto da Assembleia da República: são uns quilómetros de distância. Estávamos no palco do S. Carlos a gravar e havia um rádio portátil de dar à manivela. O Maestro Frederico de Freitas tinha um estrado normal mas, para as gravações, solicitava sempre um estrado mais alto, onde colocava uma cadeira. Punha uns auscultadores, dava à manivela e dizia: “Sim, ah! Está bem!... Então vamos começar. Dêem lá o sinal – Meus senhores, vamos começar”. Nós ficávamos todos em silêncio e de repente ouvia-se: “Triiim, Triiim, Triiim...” Era o sinal! Podíamos começar. Fazia-se silêncio e iniciávamos a gravação. De repente: “Triiim, Triiim, Triiim...”, aquela “coisa” começava a tocar. Os maestros têm sempre a capacidade de serem os últimos a perceber o que se está a passar. Estão tão mergulhados no que estão a fazer, que a orquestra já tinha terminado de tocar, já estava a fazer sinais e ele continuava a dirigir. Parece caricato, mas acontece na prática. Então, ele pegava nos auscultadores, (só faltava dizer: “Ai ló!”), e respondia “Sim ah!....pois – foi o 28, meus senhores”; tínhamos de repetir porque o eléctrico tinha passado. Exactamente, entre o Teatro S. Carlos e o Teatro S. Luís há uma rua onde passa o eléctrico 28. Como o teatro não era insonorizado, a gravação era inutilizada pelo

eléctrico ou outras peripécias, como a mulher-a-dias a discutir. E lá tínhamos que recomeçar. As condições eram altamente deficientes, parecia que estávamos na Idade da Pedra, apesar de isto se passar nos anos 60/70. Muitas das inúmeras gravações existentes foram realizadas no meio de toda esta loucura.

Com muito esforço e sacrifício...

Naquela época, era coisa que já não lembrava ao Diabo... Nós fazíamos outras gravações em estúdio, com pequenas orquestras, e as condições eram ditas normais. Aquela forma artesanal de trabalhar devia-se ao facto de a Rádio não ter um estúdio onde coubesse a sua orquestra sinfónica, apesar da existência de algumas maquetas, que nunca chegaram a ser postas em prática. Ainda hoje, não existe um estúdio na Rádio que comporte uma orquestra desta dimensão, mas também não parece ser uma coisa em que a instituição esteja interessada.

Sei que Frederico de Freitas era muito interessado por essa questão das gravações, tendo sido pioneiro com o seu trabalho de director artístico da His Master's Voice, juntamente com o seu amigo Alfredo Allen.

Eu conheço mal o assunto, mas sei que o primeiro filme sonoro, musicado pelo Frederico de Freitas, foi *A Severa*. Ele era muito requisitado pelos responsáveis que tomavam essas iniciativas.

Ele interessava-se por actividades diferentes. Exemplo disso, é uma das

suas obras, *A igreja do mar*, que integra efeitos radiofónicos, que não estão lá por acaso; antes pelo contrário, encaixam perfeitamente.

Eu gostei imenso de ver a exposição. Lembra-me a sua vida atribulada, aquando da estadia no Porto, como director da orquestra., em que passou por tempos difíceis. A orquestra, então apoiada pela D. Maria Borges, e por outras entidades, como a Câmara e a Rádio, que não cumpriram os seus compromissos, vivia uma situação muito precária. Apesar disso, existia um ambiente de trabalho divertido e saudável; rir das situações era, se calhar, uma forma de resistência.

Uma terapia para as agruras...

Foram situações muito cruéis.

Tem saudades desses tempos?

Essa geração e a anterior, que não a minha, viveram situações muito difíceis e aventurosas.

Mas, nessa época, as pessoas dedicavam-se seriamente?

Sim, eram profissionais, tocavam muito. É preciso ver que, mesmo no tempo de Frederico de Freitas, mais do que uma orquestra sinfónica, existiam pequenos grupos, desdobramentos. Na Radiodifusão, chegaram a existir cinco e seis

orquestras (a Elvira de Freitas dirigiu uma delas), mas eram sempre as mesmas pessoas — a Orquestra Popular, a de Câmara, a Clássica, etc. As pessoas só tinham uma preocupação, quando entravam para o ensaio: saber a que estante pertenciam ...

Era um trabalho árduo...

Mas era gente que tocava muito, que tinha uma enorme capacidade de leitura, de tal maneira que “lambiam” (como se dizia na gíria) aquelas coisas todas, e depois brincavam e diziam: “Já não sai melhor”. Liam tudo à primeira vista.

As orquestras eram efémeras; assim como nasciam, deixavam de existir, como por exemplo as do Maestro Fão, David Sousa, Viana da Mota e outras. Só quando aparece a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, é que os músicos passam a ter ordenado fixo, o que lhes proporcionava alguma estabilidade, uma vez que passavam a ser funcionários do Estado.

A existência da Orquestra Sinfónica permitiu ao Maestro Frederico de Freitas a divulgação de obras de compositores portugueses...

Ele estreou obras portuguesas, que até então não eram tocadas.

Frederico de Freitas estreou obras de Lopes Graça e outros seus contemporâneos, o que revelava um espírito de abertura aos compositores da sua época. Mas voltando um pouco atrás, Frederico de Freitas

demonstrava uma certa timidez quando tinha que gravar obras suas; quase que pedia desculpa e não tinha apetência para se impor no meio musical

Não, não tinha. Não era propriamente um pedido de desculpa, mas sim a necessidade de se justificar, até porque tinha sido colega de muitos instrumentistas que integravam a orquestra e tal facto tornava a situação pouco fácil. A proximidade impedia uma certa cerimónia, o que fazia com que ele não beneficiasse de uma distanciação confortável. A propósito, lembro-me de uma situação passada com o Maestro Silva Pereira e com o compositor Lopes Graça, que eram da mesma geração, um, chefe de orquestra e outro, compositor. Estávamos a ensaiar no Tivoli uma obra do Graça, e, de repente, durante um ensaio ao qual ele assistia, o compositor começa a correr pela plateia abaixo e desata aos gritos a dizer: “Ó Quim! Leva-me isso mais depressa!” (risos). É inimaginável alguém dirigir-se ao Maestro Silva Pereira desta forma.. O Maestro Frederico de Freitas tinha muita confiança com as pessoas e posso garantir-lhe que, actualmente, algumas delas lhe dão o valor que então não lhe reconheciam, por não se terem apercebido. Efectivamente, a distanciação entre maestro e orquestra facilita o reconhecimento do trabalho e do valor do próprio maestro.

A conotação com a música ligeira desvirtuava um pouco a sua imagem...

Nunca lhe perdoaram isso até ao fim da vida. Aliás, há uma história passada aqui no Porto, entre a D. Maria Borges e um instrumentista, que foi chamado à atenção pela forma como procedia com o Maestro Frederico de Freitas. O instrumentista

olhou para a senhora e respondeu: “mas este é o autor da *Severa!*”, como se o Maestro Frederico de Freitas, autor da *Severa*, fosse algo de parecido com a “chinela no pé”. Não foi fácil...Como era um homem bem-educado, não reagia a estas coisas e calava-se.

Porque era um espírito superior e, como tal, não reagia a provocações.

Não desceu a esse nível, mas ficava profundamente magoado. Há muita mágoa na Elvira de Freitas, devido a estas pequenas coisas. Ainda hoje sofre pelo pai, nutrindo uma enorme simpatia e generosidade para com as pessoas que o respeitaram e admiraram.

Sim, porque ela viveu todos os problemas do pai.

Ela seguiu os seus caminhos, acabando também por compor e dirigir.

Frederico de Freitas e Lopes Graça são dois compositores que trabalharam muito a música folclórica, mas de maneira completamente diferente. Como os situa na corrente nacionalista?

Lopes Graça aproveitou temas quase originais e moldou-os, transformando-os. O Frederico de Freitas tinha uma enorme capacidade de criar temas. Não precisava de recorrer a temas de outrem, porque os criava com uma tal força que as pessoas se convenceram que são temas folclóricos ou temas tradicionais

portugueses, apesar de terem sido criados por ele. Na *Severa*, por exemplo, há a sobreposição de dois fados. É uma coisa interessantíssima e, tão bem feita, que tenho a impressão que ainda há ali muita coisa para descobrir.

Só o universo da música ligeira de Frederico de Freitas daria para uma dissertação enorme...

A respeito da música ligeira, para a qual Frederico de Freitas contribuiu significativamente, elevando-lhe o nível, percebi que os compositores seus contemporâneos, não eram curiosos que escreviam para bombo e pratos, e pouco mais. Era gente que sabia o que fazia. Tinham vindo da música clássica, com boa formação, tendo derivado para a música ligeira. A verdade é que o fizeram muito bem. Só quando a Revista decaiu e a parte musical perdeu qualidade, passámos a ter uns arrivistas a escrever sol e dó. Ele fez música ligeira com muito nível, e que ainda hoje é ouvida, o que demonstra a qualidade do seu trabalho, apesar de, até ao fim da sua vida não o terem perdoado por o ter feito.

Lopes Graça odiava o fado e nunca o aceitou. O que é certo, é que há testemunhos de que eles se respeitavam mutuamente.

Só que estavam em campos completamente diferentes. O Maestro Frederico de Freitas nunca emitiu opiniões políticas ou partidárias, uma vez que não poderia ir contra o regime vigente. Provavelmente não seria do contra, porque era muito tradicional. Lopes Graça estava claramente contra o regime, tendo sofrido por

isso. Nos últimos anos, o director dos programas da Rádio, Pedro do Prado (honra lhe seja feita!), muitas vezes passou música de Lopes Graça, ultrapassando as más vontades, de tal maneira que, no final dos anos 60 e 70, a música de Lopes Graça teve uma grande divulgação. A partir de 1974, como já não era proibido, já não tem graça fazer.

Fez-se muitas obras para coro e pouco mais. Desconhecia que nos anos 60 tinha havido essa ousadia.

Anexo VII

Entrevista a Carlos Franco

Entrevista Com Carlos Franco^{*} (18/7/03)

Já interpretou o *Concerto* para flauta e orquestra várias vezes. Poderia falar-me um pouco dessa experiência?

Toquei o *Concerto*, há muitos anos no Teatro S. Luís, com o maestro Frederico de Freitas, e depois gravei-o na Hungria, com o Németh. No entanto, essa gravação não está completa, visto que há um corte na partitura que foi de propósito, por causa da duração total. O *Concerto* é muito grande e tiveram de fazer um salto na partitura, de modo a caber no disco.

Pois é, queria falar-lhe disso. Quando tocou o *Concerto* com o maestro Frederico de Freitas fê-lo integralmente?

Sim, completo.

Outra questão que gostaria de lhe colocar seria sobre a experiência de tocar a obra com o autor da mesma...

Foi muito boa. Aliás, até me escreveu uma carta interessante, que devo ter entre os meus documentos que contem algumas críticas. Ficou contente com a minha execução.

Não posso ter acesso a uma cópia?

Concerteza. Terei de procurar...¹

^{*} A entrevista foi realizada por Otília de Sousa e Sá em 18 de Julho de 2003. Como podemos constatar, a pergunta encontra-se mais destacada, face à resposta do entrevistado. A transcrição foi verificada pelo próprio.

¹ Ver Freitas 1967

Gostaria também de ter uma biografia sua, para incluir no meu trabalho.

Concerteza, mas o *Concerto* foi tocado antes pelo Boulton.

Ainda relativamente à primeira pergunta, diz que a experiência foi maravilhosa...

Claro, porque nós temos a certeza de que estamos a fazer aquilo que o autor quer.

Lembra-se de alguma referência especial que ele tenha feito na altura?

Não, não tenho ideia. Foi um trabalho fácil de fazer, que me deu muito prazer. Eu já trabalhava com Frederico de Freitas há muito tempo na Orquestra da Emissora Nacional, que era dirigida por ele. Ele gostava de mim.

Já estou a fazer a biografia do Maestro. Infelizmente não existe muita coisa escrita sobre ele...

Quando o Frederico escreveu a *Suite Medieval* para a Orquestra de Concertos, de tipo clássico, com cerca de quarenta elementos e dirigida por ele, foi a pensar em mim.

Outra questão que lhe queria pôr é sobre a diferença dos vários maestros com quem tocou o *Concerto*: Frederico de Freitas, Silva Pereira, Leonardo de Barros, Gyula Németh...

Toquei com o Frederico... na Hungria, com o Németh... mas não me lembro se toquei com o Silva Pereira.

Relativamente ao *Concerto*, tem alguma questão que queira realçar?

Tem problemas técnicos; não é de fácil execução.

Não. Só um aluno avançado do Curso Superior ou um artista já formado poderá executá-lo.

É um concerto que tem passagens de muita dificuldade.

Está-se a referir à articulação, ao *stacatto*? Qual a dificuldade que destacaria?

A dificuldade é de execução digital, porque tem um final muito virtuoso, com *stacatti* muito rápidos.

Sobre a articulação, tem alguma referência a fazer? E sobre os *tempi*, ou seja, as diferenças entre os andamentos que estão escritos pelo autor e a gravação editada, designadamente no 3º andamento.

Acha que está lento?

Sim, não sei se concorda.

Isso acontece porque, quando toquei sob a sua direcção, ele assim o quis. Não sei se conhece o bailado *A dança da menina tonta*; o 3º andamento do *Concerto* é um pouco na linha dessa obra. É um *Allegro*, que ele não levava muito rápido. Um tema muito vincado e, daí, eu posteriormente ter tentado reproduzir o que fiz com ele.

E quanto ao carácter do 3º andamento, o que é que o Maestro solicitava?

Giocoso, sempre *allegro giocoso*. O 2º andamento é uma coisa maravilhosa, é muito bonito.

Ele fazia alguma referência, relativamente ao carácter do 2º andamento?

Um carácter bucólico, *cantabile*.

Uma vez falei com o Alexandre Delgado, e ele referiu que no 1º andamento havia elementos hispânicos. Alguma vez Frederico de Freitas se referiu especialmente a essa característica hispânica no *Concerto*?

Não, mas o *Concerto* foi tocado por um espanhol. Tenho a impressão que o compositor o escreveu a pensar nele, embora a estreia tenha sido feita pelo Boulton, que foi meu professor.

Acaba de referir que o *Concerto* foi escrito a pensar no flautista espanhol...

Ele pensou no Rafael Lopez del Cid, mas este teve um problema, porque quando o veio tocar teve um acidente e não chegou na melhor forma.

Foi então escrito a pensar nele!?

Sim, porque ele era seu amigo.

Mas depois foi o Boulton que o estreou...

Provavelmente por ser um flautista português e por o compositor desejar experimentar a obra, antes de a executar com o del Cid. Penso que escreveu o *Concerto* a pensar nele.

Quanto ao equilíbrio entre a orquestra e a flauta, sentiu alguma dificuldade?

A orquestração é um bocado pesada para um concerto de flauta... Há um pormenor no 1º andamento, que não resulta muito. O início com os rés à oitava é problemático; o ré inferior perde-se e quase só se ouve a melodia nos agudos: ré,

mib, ré, dó, ré — a oitava mais grave perde-se no meio da orquestração. Na secção central do andamento lento, a instrumentação é um pouco pesada. É verdade que a flauta tem um si agudo, fora da harmonia, o que a ajuda a fazer-se ouvir, mas é preciso lutar um tanto contra a orquestra; é necessário uma sonoridade grande na flauta, para poder sobressair.

Será que a parte solística pressupõe uma determinada escola flautística?

Não, penso que não.

Queria ainda perguntar se o compositor lhe sugeriu algumas alterações na altura em que trabalhou com ele.

A única de que falámos (e mais tarde, com a filha, Elvira de Freitas) é o corte que aparece no disco. O *Concerto* é muito longo, tem uma duração de 40 a 45 minutos e sempre se pensou nessa possibilidade, mas o compositor nunca o quis fazer. Mais tarde, fui obrigado a efectuá-lo para a obra caber no disco.

Mas já tinham falado nesse corte?

Sim, já tínhamos falado no corte; depois, atrevi-me a fazê-lo, à revelia dele, embora não tivesse concordado em vida.

Alguma vez trabalhou com o autor ao piano?.

Não. Penso que é fundamental fazer uma redução para piano, a fim de que o *Concerto* possa ser tocado sem os problemas que tive. Não havia gravações, não havia nada... Trabalhei a parte de flauta vendo a partitura, mas só tive contacto com o *Concerto*, em geral, no primeiro ensaio que a orquestra fez. Só o conhecia pela partitura, o que é diferente de ouvir.

Esse é o meu grande objectivo: tornar o *Concerto* acessível aos alunos e aos flautistas que o queiram tocar.

Eu tenho a impressão de que o Alexandre Delgado, em tempos, quando falou comigo, referiu a falta de uma redução para piano. Eu estreei o *Concerto* do Alexandre e ele também me disse que depois iria fazer uma parte para piano.

O Alexandre ficou muito entusiasmado quando soube do meu propósito de trabalhar numa redução. Isto tem a ver com o meu interesse pelo repertório flautístico...

É fundamental para se poder trabalhar.

Que razões existem para o *Concerto* ser relativamente pouco tocado, já que desde a última execução do professor mais ninguém o tocou?

Uma das razões é precisamente não haver uma redução para piano.

Pois tal lacuna embaraça o trabalho...

Sim. Havia um aluno meu, que me tinha dito que ia fazer uma proposta para tocar a obra no centenário do nascimento, mas tal não aconteceu.

Mas sabe que a sua gravação passou muitas vezes na rádio...

Sim, muitas vezes. Estou a lembrar-me que antes de ir à Hungria gravar, aproveitei e fiz dois concertos: um no Porto, outro no S. Luís. Se quiser, vou tentar descobrir nas minhas pastas antigas as datas dos concertos em que toquei com o Frederico.

Eu tenho uma listagem que foi retirada dos arquivos da RDP...

Agora estou a lembrar-me que toquei o *Concerto* com o Frederico, antes de ir à Hungria gravar. Posteriormente, como estava trabalhado, aproveitei para fazer um

ou dois concertos, talvez com o Silva Pereira.

No Porto, como consta da referida listagem...

E também há registos no S. Luís?

Sim, também. Eu tenho as datas e referências todas, já pesquisei. Gostaria ainda de lhe fazer mais uma pergunta: porque foi a gravação efectuada na Hungria, e não em Portugal?

Porque, na altura, as gravações eram feitas pela Secretaria de Estado da Cultura na Hungria. Havia um contrato que a SEC fez (tenho a impressão que a série se chamava Discoteca Básica) com o estúdio e a orquestra da Hungria, e todas as gravações foram lá feitas. Aliás, o *Quarteto concertante* também foi gravado na Hungria.

Aliás, Frederico de Freitas também tem algumas partituras para piano editadas no estrangeiro...

Tenho a impressão que havia um contrato para fazer as gravações lá. Realmente, aquilo tinha muito boas condições. A minha estadia na Hungria foi uma revelação musical, porque acho que é o país da música.

Relativamente às questões que eu queria colocar-lhe, estão concluídas. Só me resta agradecer-lhe toda a gentileza e a forma como contribuiu para o meu trabalho.

Fico satisfeito por estar a realizar a redução para piano, porque a sua ausência foi um problema muitas vezes levantado.

Depois, quando a minha redução ficar pronta, vou ter muito prazer em oferecer-lhe um exemplar.

Anexo VIII

Cronologia das primeiras audições

Cronologia das 1as audições dirigidas por Frederico de Freitas

(Baseado em Moreau 2003)

	1ª audição absoluta (radiofónica)	1ª audição absoluta (ao vivo)	1ª audição em Portugal (radiofónica)	1ª audição em Portugal (ao vivo)
1936	27/11 Júlio Almada <i>Desalento</i> OCEN		27/11 Armind Knab <i>Danças Rústicas</i> OCEN	
1937	16/1 Armando Leça <i>Linimo arcaico</i> Júlio Almada <i>Dança Rústica</i> OCEN			
	13/3 Alberto Fernandes <i>Adágio sentimental</i> Hernani Torres <i>Dança</i> OCEN		13/3 Duas canções populares americanas <i>I My old Kentucky home</i> <i>II Old folks at home</i> OCEN	
			24/3 Carl Bush <i>Elegia</i> OCEN	
	24/4 Júlio Almada <i>Scherzettino</i> OCEN			
1938			8/1 Gerlach Serenta OCEN	
			15/1 Guillaume Lekeu <i>Adagio</i> OCEN	

	1ª audição absoluta (radiofónica)	1ª audição absoluta (ao vivo)	1ª audição em Portugal (radiofónica)	1ª audição em Portugal (ao vivo)
	29/1 Gualtério Armando Concerto para oboé e orquestra Apolinário da Cruz (oboé) OCEN			
		25/2 Júlio Almada <i>Miniaturas</i> (1ª aud. pública) OCEN		25/2 Georg-Friedrich Haendel <i>Concerto</i> nº10, para órgão e orquestra Filipe Rosa De Carvalho (órgão) OCEN
				9/3 Igor Stravinski Pulcinella (suite) OSN
				13/4 Johann Cristian Bach <i>Sinfonia em</i> si bemol António Soler Concerto para cravo e orquestra solista Santiago Kastner Johann Sebastian Bach <i>Allegro do</i> concerto em mi para cravo e orquestra Santiago Kastner (cravo) OCEN

	1ª audição absoluta (radiofónica)	1ª audição absoluta (ao vivo)	1ª audição em Portugal (radiofónica)	1ª audição em Portugal (ao vivo)
			8/10 Jean Rivier <i>Sinfonia em dó, para orquestra de cordas</i> Paul Hindemith <i>Oito peças escolares na primeira posição</i> OCEN	
			22/10 Alexander Tansman <i>Partita para orquestra de arcos</i> Bohuslav Martinu <i>Partita</i> OCEN	
			24/12 Wolfgang Amadeus Mozart <i>Serenata nº7 (Haffner)</i> OCEN	
			31/12 Gustav Holst <i>São Paulo (suíte)</i> OCEN	
1939	9/1 Frederico de Freitas <i>Suíte colonial</i> OCNE			

	1ª audição absoluta (radiofónica)	1ª audição absoluta (ao vivo)	1ª audição em Portugal (radiofónica)	1ª audição em Portugal (ao vivo)
			30/1 Wolfgang Amadeus Mozart <i>Trechos da ópera</i> <i>Così fan tutte</i> Raquel Bastos (soprano) Violante Montanha (soprano) Guilherme Kjölner (tenor) Mário Mota Pereira (baixo) OCEN	
				26/7 Frederic Delius <i>Ouvindo o</i> <i>primeiro cuco da</i> <i>Primavera</i> OCEN
		28/10 Bohuslav Martinu <i>Partita</i> Alberto Fernandes <i>Adágio sentimental</i> Max Trapp <i>Divertimento</i> <i>para orquestra de</i> <i>câmara</i> Wolfgang Amadeus Mozart <i>Sinfonia</i> <i>concertante</i> Apolinário Cruz (oboé) Eusébio Carvalho (clarinete) Mário Barroso (fagote) Carlos Rodrigues (trompa) OCEN 25/11 Mihalovici <i>Prélude et invention</i>		
			25/11 Mihalovic <i>Prélude et</i> <i>invention</i> OCEN	

	1ª audição absoluta (radiofónica)	1ª audição absoluta (ao vivo)	1ª audição em Portugal (radiofónica)	1ª audição em Portugal (ao vivo)
				23/12 Carl Philipp Emannuel Bach <i>Sinfonia em ré maior</i> Arnold Schönberg <i>Noite</i> <i>Transfigurada</i> OCEN
1940				17/2 Jean Rivier <i>Sinfonia nº2 para</i> <i>orquestra de</i> <i>arcos</i> OGEN
				16/3 Ingelbrecht <i>La valse retrouvée</i> OGEN
	30/3 Cláudio Carneiro <i>Prelúdio, coral</i> <i>e fuga</i> Alberto Fernandes <i>Suite regional</i> OCEN			
				13/4 Wolfgang Amadeus Mozart <i>Serenata</i> <i>nocturna, para</i> <i>duas orquestras</i> OCEN
		9/6 Frederico de Freitas e António Melo Afonso <i>Henriques</i> OSN		

	1ª audição absoluta (radiofónica)	1ª audição absoluta (ao vivo)	1ª audição em Portugal (radiofónica)	1ª audição em Portugal (ao vivo)
		15/6 Frederico de Freitas <i>Missa solene</i> Maria Amélia Duarte de Almeida (soprano) Stella Tavares (contralto) Raul Santos (tenor) João António da Silva Santos (baixo) Sociedade Coral de Lisboa OSN		
1941			11/8 Arenski <i>Variações sobre um tema de Tcahikovski</i> OCEN	
1942				5/3 Félix Mendelssohn <i>Elias, op. 70</i> Olga Violante, Maria Luísa Vieira Lisboa, Fernanda Coelho, Isabel Bergström, Maria Justina Pereira, Alice de Freitas, Beatriz Pinheiro Santos, Júlia Passalacqua, João António da Silva Santos, Eduardo Freire, Mauel Eugénio Machado Macedo, Fernando Athos Sociedade Coral de Lisboa OSN
			19/4 Dittersdorf <i>Sinfonia em dó Maior</i> OGEN	

	1ª audição absoluta (radiofónica)	1ª audição absoluta (ao vivo)	1ª audição em Portugal (radiofónica)	1ª audição em Portugal (ao vivo)
			18/6 Franz Liszt <i>Angelus – Prière aux anges gardiens</i> OAEN	
				3/7 Camille Saint-Saëns <i>Le Déluge, op.45</i> (1ª audição integral) Isabel Bergström (soprano) Fernanda Coelho (meio-soprano) Raúl Santos (tenor) João António da Silva Santos (baixo) OSN
			26/11 Luigi Boccherini <i>Dois minuets</i> OAEN	
1943			8/10 Liszt <i>Os ideais</i> OSN	
1944		2/1 Frederico de Freitas <i>Duas danças do século XVII: Pavana e Galharda</i> OSN		
1945			9/2 Marcel Poot <i>Inproviso em forma de rondó</i> OSN	
		9/3 Frderico de Freitas Quarteto concertante Paulo Manso e Silva Pereira (violinos) Fernando Costa e Filipe Lorient (violoncelos) OSN		

	1ª audição absoluta (radiofónica)	1ª audição absoluta (ao vivo)	1ª audição em Portugal (radiofónica)	1ª audição em Portugal (ao vivo)
			30/11 Franz Schubert <i>Abertura em estilo italiano, em Dó maior</i> OSN	
1946				15/4 Robert Schumann <i>Canto do Advento</i> Marta Thomas (soprano) OSN
1947		22/5 Frederico de Freitas <i>As sete palavras de Nossa Senhora</i> OSN		22/5 Gabriel Fauré <i>Requiem</i> OSN
1948				1/2 Dimitri Chotakovitch <i>Sinfonia nº5</i> OSN~
		12/8 Gualtério Armando <i>Concerto em ré menor para flauta e orquestra</i> Luís Boulton (flauta) OSN		Anton Rubinstein <i>Concerto nº4, em ré menor, op. 70</i> Fernando Ember (piano) OSN
1949				29/7 Carlo Pizzini <i>Piemonte</i> Joaquín Rodrigo <i>Homenagem à "Tempranica"</i> OSCMP
		16/11 Berta Alves de Sousa <i>Pavana</i> OSCMP		16/11 Pugnani-Kreisler-Velés <i>Prelúdio e alegre</i> Joaquín Turina <i>Sinfonia Sevillhana</i> OSCMP

	1ª audição absoluta (radiofónica)	1ª audição absoluta (ao vivo)	1ª audição em Portugal (radiofónica)	1ª audição em Portugal (ao vivo)
				4/12 César Franck <i>O caçador maldito</i> Armando Leça <i>Nocturnal</i> OSCMP
				18/12 Carl Philipp Emmanuel Bach <i>Adágio, para orquestra de arcos</i> OSCMP
1950				21/1 Georges Enesco <i>Rapsódia Romena nº1</i> OSCMP
				26/2 Francisco Calés <i>Poema helénico</i> OSCMP
				5/3 Arnold Bax <i>Tintagel</i> Joaquín Rodrigo <i>Três viejos Aires</i> OSCMP
				25/8 Estéban Veles <i>Prelúdio sobre a 1ª saída de D. Quixote</i> OSCMP
1952		23/1 Gualtério Armando <i>Abertura Ractliff</i> OSCMP		

	1ª audição absoluta (radiofónica)	1ª audição absoluta (ao vivo)	1ª audição em Portugal (radiofónica)	1ª audição em Portugal (ao vivo)
				20/2 Elena Romero <i>Pequena suite</i> Chavarri <i>Concerto</i> <i>hispânico</i> OSCMP
		4/6 Manuel Faria <i>Embaló para uma criança que nasceu na guerra</i> OSCMP		
1953		11/2 Luís Rodrigues <i>Coral para piano e orquestra</i> Rosa Maria Kucharsky (piano) OSCMP		
		4/3 Bach/Freitas <i>Chaconne</i> OSCMP		
				1/7 Elena Romero <i>Canto a Turina</i> Gualtério Armando <i>Uma noite no Escorial</i> OSCMP
		24/7 Alberto Gomes <i>Ala! Ala Arriba</i> (poema sinfónico) OSCMP		
		7/8 Fernando Lopes Graça <i>Sinfonia per orchestra</i> OSCMP		
1956		12/6 Freitas Frederico <i>Concerto para flauta e orquestra</i>		

	1ª audição absoluta (radiofónica)	1ª audição absoluta (ao vivo)	1ª audição em Portugal (radiofónica)	1ª audição em Portugal (ao vivo)
1962				24/11 Carl Nielson <i>Sinfonia nº 4</i> OSN
1963				16/11 Godofredo Petrassi <i>Recréation concertante (III)</i> Concerto per orchestra OSN
1965				6/11 Karl Nielsen <i>Sinfonia nº2 (os quatro temperamentos)</i> Torroba <i>Sonatina</i> OSN
		13/11 Manuel Faria <i>Jacob e o Anjo (abertura)</i> OSN		13/11 Honegger <i>Suite arcaica</i> Knudage Riisager <i>Quarrtsiluni</i> OSN
1968		9/11 Manuel Faria <i>Tríptico Litúrgico</i> OSN		
1971		13/11 Frederico de Freitas <i>D. João e as sombras</i> Elsa Saque (soprano) Fernando Serafim (tenor) Álvaro Malta (baixo) Coro feminino Harmonia OSN		
1973		15/12 Manuel Faria <i>Ditirambo</i> José Siqueira Portugal <i>(cantata profana)</i> Jennifer Smith (soprano) Isabel Mallaguerra (contralto) Fernando Serafim (tenor) José Oliveira Lopes (barítono) OSN		
1974				15/11 Busoni <i>Berceuse elegíaca</i> OSN

Legenda

OAEN	Orquestra de Arcos
OCEN	Orquestra de Câmara da Emissora Nacional
OGEN	Orquestra Genérica da Emissora Nacional
OSCMP	Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto
OSN	Orquestra Sinfónica Nacional

Anexo IX

Recensão de compositores

Lista de compositores dirigidos por Frederico de Freitas (a partir de Moreau 2003)	
Compositores portugueses	Compositores estrangeiros
Almada, Júlio Almeida, Francisco António de Benoît, Francine Bontempo, João Domingos Borba, Tomás Branco, Luís de Freitas Canhão, Mendes Carneiro, Cláudio Carvalho, Sousa Coelho, Rui Colaço-Blanch, Rey Cruz, Ivo Faria, Manuel Fernandes, Alberto Ferreira, António Costa Figueiredo, João Franco, José Maria Freitas, Elvira de Graça, Fernando Lopes Gomes, Alberto Gomes, Armando Gualtério, Armando Halffter, Ernesto Hussla, Vítor Keil, Alfredo Leça, Armando Marques, Belo Melo, António Mota, Viana da Nascimento, Hermínio Nascimento, J. Portugal, Marcos Rodrigues, Flaviano Rodrigues, Luís	Alaleona Albeniz, Isaac Arenski, Anton Auber, Daniel-François Aubert, Louis Bach, Johann Sebastian Bach, Johann. Cristian Bach (arr. Busoni), Johann Sebastian Balakirev, Mily Baton, René Bax, Arnold Beethoven, Ludwig van Berlioz, Hector Boudeville Bizet, Georges Boccherini, Luigi Boëllmann Boito, Arigo Borodine, Alexander Boudeville Bourguignon, Francis de Brahms, Johannes Bretón, Tomas Britten, Benjamin Bruch, Max Bruckner, Anton Bush, Carl Busoni, Ferruccio Buxtehude, Diderik Cales, Francisco Castelnuovo-Tedesco, Mario Chabrier, Emmanuel Chapí, Ruperto Chavarri, Eduardo

Lista de compositores dirigidos por Frederico de Freitas**(a partir de Moreau 2003)**

Compositores portugueses	Compositores estrangeiros
Santiago, Armando Santos, Artur Santos, Joly Braga Santos, José Henrique Seixas, Carlos Silva, Óscar da Sousa, Berta Alves de Sousa, David de Sousa, Pereira de Tovar, Cassio Vasconcelos, Jorge Croner de	Cherubini, Luigi Chopin, Frédéric Chostakovitch, Dimitri Clérambault, Louis Nicolas Corelli, Arcangelo Corelli (arr. Malipiero), Arcangelo Eugène d'Albert Debussy, Claude Delius, Frederic Demersseman d'Indy, Vincent Dittersdorf, Karl Donizetti, Gaetano Dukas, Paul Dvorak, Antonin Elgar, Edward Enesco, Georges Falla, Manuel de Fauré, Gabriel Franck, César Gade, Niels Greef, Arthur De Gerlach German Gimenez Glazunov, Alexander Glinka, Mikail Gluck, Christophe Gluck (arr. Mottl, Christophe Gluck (arr. Gohler), Christophe Göhler Gomes, Carlos Gossec, François Gounod, Charles Granados, Enrique

Lista de compositores dirigidos por Frederico de Freitas (a partir de Moreau 2003)	
Compositores portugueses	Compositores estrangeiros
	Grétry, André Grieg, Edvard Haendel, Georg-Friedrich Halvorsen Haydn, Josef Hindemith, Paul Hoffmeister, Franz Anton Holst, Gustav Honegger, Arthur Ingelbrecht, Desiré-Émile Ibert, Jacques Järnefelt Jolivet, André Klengel Knab Knudage Riisager Lalo, Édouard Lekeu, Guillaume Liadov, Anton Liszt, Franz Locatelli, Pietro Mahler, Gustav Marcello, Benedetto Mancinelli Pic-Mangiagalli Martinu, Bohuslav Mascagni, Pietro Massenet, Jules, Mendelssohn, Felix Mihalovici, Marcel Moszkowsky, Mozart, Wolfgang Amadeus Nachez, Tivador Nielsen, Carl

Lista de compositores dirigidos por Frederico de Freitas**(a partir de Moreau 2003)**

Compositores portugueses

Compositores estrangeiros

Noyont
Paganini, Nicolo
Paisiello, Giovanni
Pergolesi, Giovanni
Pergolesi (arr. Stravinski), Giovanni
Perosi
Pierné, Gabriel
Pizzini
Poot, Marcel
Porpora, Gui
Prokofiev, Sergei
Provinciali
Pucinni, Giacomo
Pugnani (arr. Kreisler-Velés), Gaetano
Purcell, Henri
Purcell (arr. Freitas), Henri
Rabaud, Henri
Rachmaninoff, Sergei
Rameau (arr. Mottl), Jean-Philippe
Ravel, Msurice
Respighi, Otorino
Reuchsel
Rimski-Korsakov, Nicolai
Rivier, Jean
Rodrigo, Joaquín
Romero, Elena
Ropartz, Guy
Rossini, Gioacchino
Roussel, Albert
Rubinstein, Anton
Saint-Saëns, Camille
Sandré, Gustave
Sarasate, Pablo
Scarlatti, Alessandro
Schmitt, Florent

Lista de compositores dirigidos por Frederico de Freitas (a partir de Moreau 2003)	
Compositores portugueses	Compositores estrangeiros
	Schönberg, Arnold Schubert, Franz Schumann, Robert Sibelius, Jan Sinigaglia Soler, Antonio Spontini, Gaspar Steiger Strauss, Richard Suppé, Franz von Tchaikovski, Piotr Telemann, Georg Thomas, Ambroise Trapp Torroba, Turina, Joaquin Torres, Hernani Valensin Vaughan Williams, Ralph Vaulet, Albert Veles, Esteban Verdi, Giuseppe Villa-Lobos, Heitor Vivaldi, Antonio Vivaldi (arr. Nachez), Antonio Walkman Wagner, Richard Weber, Carl Maria von Weber (arr. Weingartner), Carl Maria von Weingartner Felix Westerhout Widor, Charles Wieniawsky, Henri Zeller, Carl

Anexo X

Fotografias

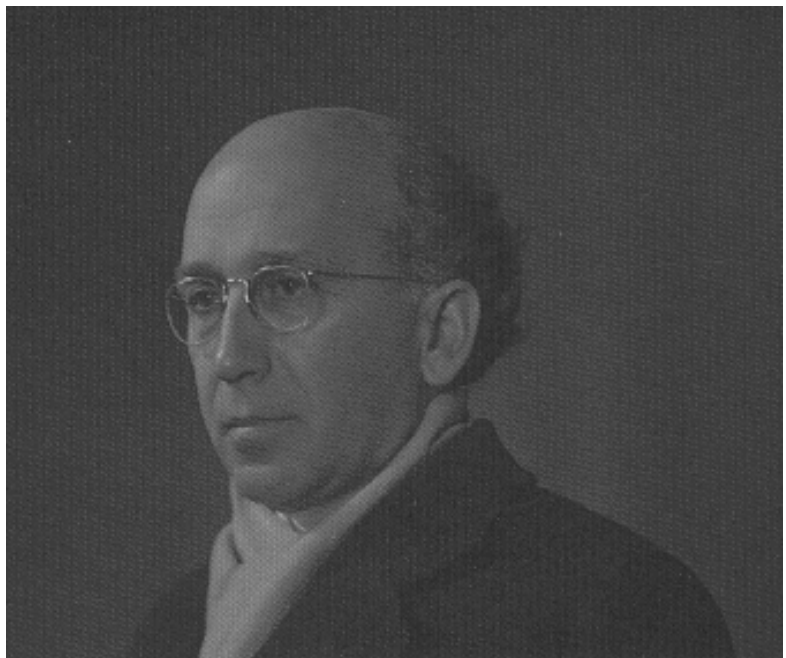


Figura 1 e Figura 2: Frederico de Freitas





Figura 3: Luís Boulton



Figura 4: Rafael Lopez del Cid, 1961



Figura 5: Rafael Alexandre, neto de Frederico de Freitas, 1960